I 2797

ANUL XXXIII

1 ianuarie martie 1985

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXIII, IAN.

Director fondator :

G. Călinescu

În acest număr :

- Cultură și creație : EMINESCU
- Două sărbători ale prozei românești : M. I. CARAGIALE, L. REBREANU
- Hans Robert JAUSS : *Din vechi, nou ?*
- *Pico della Mirandola* într-o conferință călinesciană inedită
- *O cale spre esențe :* Anton DUMITRIU
- *Symposion :* Arnold ROTHE, Moriaki WATANABE, Valeriu ANANIA
- *De ce scriu? În ce cred?* — Ioan ALEXANDRU, Octavian PALER
- În foileton : Mircea ELIADE — *Teza de doctorat* (IX)

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"
al Universității din București

1 IUL 2014

(46)

IUL 2005

Revista de istorie şi teorie LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida
ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Membru corespondent al Academiei R. S. România

Colegiul editorial :
Redactor şef : Nicolae FLORESCU
Eva CATRINESCU ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU (redactor şef adjunct) ; I. OPRIŞAN

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Bucureşti, Bd. Schitu Măgureanu, nr. 1, sector 6, cod 70626, of. poştal 1.*
- Abonamentele în ţară se pot contracta la oficiile PTTR, agenţii şi factorii poştali, precum şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei, pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : 14.78.98.

Cititorii din străinătate se pot abona prin ROMPRESFILATELIA — Sectorul Export-Import Presă, P.O. Box 12—201, telex : 10376 prsfir, Bucureşti, Calea Griviţei, nr. 64—66.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

I 2797

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Revista de istorie și teorie LITERARA

IAȘI 2022

Anul XXXIII, Nr. 1, Ianuarie — Martie 1985

Sumar

3 **Dezideratele culturii — împlinirile noastre** (R.I.T.L.)

INSCRIPȚII

7 *«...concepție de vizionar...»* (Cristofor SIMIONESCU) ; *«...un neprețuit îndrumător...»* (Ștefan PASCU) ; *«...o operă de creație uriașă...»* (Alexandru BALACI)

CULTURĂ ȘI CREAȚIE

11 *Eminescu și romantismul german* (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)

SAECULUM

Centenar MATEIU I. CARAGIALE
21 *Jocul vieții și al scenei în opera mateină* (Barbu CIOCULESCU)
24 MATEIU I. CARAGIALE : *Memoranda* — însemnări zilnice

G. CĂLINESCU — două decenii de eternitate
26 *Elocvența hîrtiilor uitate* (Cornelia ȘTEFĂNESCU)
34 G. CĂLINESCU : *L'umanesimo moderno di fronte a quello di Pico della Mirandola* — o comunicare nerostită

Centenar LIVIU REBREANU
40 *Demnitatea și demnitățile scriitorului* (Mihai Dinu GHEORGHIU)
44 *Timpul acțiunii — timpul creației...* (Stancu ILIN)
45 LIVIU REBREANU : *Mica publicitate* — proiect dramatic

REPERE FUNDAMENTALE

47 Ciocoii vechi și noi *sau «abc»-ul romanului* (Al. CĂLINESCU)
52 *Poezia românească din secolul al XVII-lea* — II (Dan Horia MAZILU)
55 Eminesciana : *«Gîndul» în poezia lui Eminescu* (Gh. CEAUȘESCU) ; Făt-Frumos din tei — *o tălmăcire ?* (Dan PETROVANU)
60 *Note asupra esteticii lui Vianu de după* Estetica (George GANĂ)

POETICA

64 *O convenție literară neglijată : titlul* (Arnold ROTHE)
69 *Filosofia poststructuralistă a lui Derrida — II* (Ioana Em. PETRESCU)
73 *Hermeneutica ideii de literatură : sacrul și profanul* — II (Adrian MARINO)

43162.

ANCHETA NOASTRĂ

80 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspund Ioan ALEXANDRU și Octavian PALER)

OGLINZI PARALELE

83 *«Parvenitul» în literaturile sud-est europene* (Mircea MUTHU)
88 *Ornitosophia sau «Pasărea-care-nu-există»* (Andrei OIȘTEANU)

CONFESIUNI LITERARE

90 Eugen COȘERIU : *«Toate problemele culturii și toate formele ei sînt și ale noastre»* — II (Convorbire consemnată de I. OPRIȘAN)

SYMPOSION

98 *«Tradiție» și «inovație» în viziunea lui Jauss* (Andrei CORBEA)
99 *Aus alt mach neu ? Tradition und innovation in ästhetischer Erfahrung* (Hans Robert JAUSS)
106 Fenomenul «capitalei literare» : *Paris, capitale et cérémonials — théâtre selon Mallarmé* (Moriaki WATANABE)
112 *V. Voiculescu sau «liniștea supremă a iubirii»* (Valeriu ANANIA)

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

117 *«Procopseala» și «autorlîcul» lui Ion Heliade-Rădulescu* (Antologie și comentariu de Marin SORESCU)

PROFIL CONTEMPORAN

Cella DELAVRANCEA
124 *La altitudinea marii înțelepciuni* (Edgar PAPU)
Anton DUMITRIU
125 *O cale spre esențe* (Roxana SORESCU)
Michel BUTOR
128 *Itinerar spiritual* — VIII (Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

CONFLUENȚE

132 *Probleme ale traducerilor germane din literatura română* (Eva BEHRING)
136 *Privire asupra poeziei române de azi* — II (Jean-Paul MESTAS)
138 *Interferențe luministe și romantice sud-est europene* — II (Victor NEUMANN)

CRONICA EDIȚIILOR

143 *Octavian Goga în corespondență*, vol. II (Bucur ȚINCU)
147 *G. Călinescu — opera omnia* (Colectivul ediției critice)

OPINII ȘI ATITUDINI

149 *Primul necrolog scris de Caragiale la «Constituționalul» ?* (Marin BUCUR)
151 *Din nou despre «vocația europeană» a culturii române* (Dan ZAMFIRESCU)
156 *Note despre «tînărul Lovinescu»* (Alexandru GEORGE)
161 *Controverse : «Cazul Blaga»* — III (Pavel ȚUGUI)
164 *Pentru un* Dicționar al presei literare românești (I. HANGIU)

168 **BREVIAR**

ÎN FOILETON

169 Mircea ELIADE: *Teza de doctorat* — IX (Text îngrijit de C. POPESCU-CADEM)

«O națiune, un popor nu pot exista fără o istorie, fără o cultură și o limbă proprie! Aceasta constituie chezășia și forța fiecărui popor — și, așa cum am menționat, poporul nostru însuși a creat, de-a lungul mileniilor, limba, cultura românească! Oamenilor de știință și de cultură le revine misiunea s-o păstreze, s-o perfecționeze și să asigure întotdeauna ca ea să ocupe un loc demn în rîndul limbilor și culturii universale».

NICOLAE CEAUȘESCU

DEZIDERATELE CULTURII – ÎMPLINIRILE NOASTRE

Valoarea politică a actului de cultură — fie aceasta manifestată explicit, programatic, fie implicată în structurile de profunzime ale conștiinței și construcției artistice — a fost dintotdeauna o realitate a universului umanist. Nu e mai puțin adevărat, însă, că secolul XX — și în special a doua sa jumătate — a generat, prin premisele, desfășurarea și efectele celor două conflagrații mondiale, ca și prin dezvoltarea, de o amploare și varietate fără precedent în istorie, a tensiunilor ideologice, o radicală transformare în ceea ce privește relațiile factorului politic cu viața culturii. Dacă în alte epoci, pe un meridian sau pe altul al lumii, în condiții socio-economice specifice, arta a putut fi gîndită și practicată ca o activitate cu scop **în** și pentru **sine**, cu un grad sporit de autonomie, în schimb, lumea secolului XX a desfășurat toate granițele care mai separau — iluzoriu — componentele unei civilizații. Un proces de reciprocă permeabilizare, cînd nu de sinteză propriu-zisă, caracterizează la ora de față situația celor două teritorii care pînă mai ieri se excludeau, teoretic, între ele: **civilizația materială** și **civilizația spirituală**.

Cu precădere se manifestă acest proces în cultura socialistă, unde generalizarea învățămîntului de toate gradele, accesul la învățătură al tuturor categoriilor sociale, caracterul organizat al educației adulților, vizînd perfecționarea continuă a cunoștințelor, dar mai cu seamă asimilarea de către toți creatorii de artă a idealurilor comune întregului popor și specifice umanismului socialist, constituie condiția fundmentală prin care absolut fiecare operă de cultură devine firesc un gest de angajare politică.

După cum e și normal, fiecare națiune se conformează într-o măsură sau alta, potrivit propriei linii politice, acestui adevăr cu valoare legic-dialectică. În acest sens, politica României socialiste din ultimii douăzeci de ani, pe care, cu deplină îndreptățire, îi numim: anii **Epocii Ceaușescu**, a fost și este din mai multe puncte de vedere o politică exemplară pentru toate țările lumii.

Faptul că întreaga activitate din învățămînt, cercetare științifică și cultură este pusă în slujba făuririi conștiinței revoluționare a omului nou, constructor conștient al socialismului și comunismului, proprietar și beneficiar al rezultatelor muncii sale, face ca orice împlinire culturală, ca și orice deziderat în acest domeniu, să capete o rezonanță aparte în contextul unui program comun și unitar la scara întregii națiuni. Această realitate a fost subliniată în repetate rînduri de Secretarul General al Partidului. «**Desigur** — arăta tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU

în Cuvîntarea sa de la Plenara Consiliului Național al Frontului Democrației și Unității Socialiste, din 28 iunie 1984 — **pot fi diferite feluri de interpretare a dezvoltării lumii ; dar viața, realitatea demonstrează cu putere că numai cine înțelege că trebuie să-și consacre toate forțele dezvoltării științei, tehnicii, cunoașterii în general a tainelor naturii, cine înțelege că trebuie să-și consacre întreaga energie și muncă pentru progres și bunăstare, acela va ocupa întotdeauna un loc demn și va beneficia de cuceririle științei și civilizației, își va asigura și independența și suveranitatea !»**

Astfel încît, parte inseparabilă în dezvoltarea conștiinței naționale revoluționare, **cultura** trebuie să-și asume o responsabilitate supremă : aceea de a acorda fiecărui act creator dimensiunea politică de structură, fermă și nuanțată totodată. De la volumul de versuri al unui debutant și pînă la marile opere cu caracter emblematic pentru epoca în care trăim, de la reeditarea unui autor uitat în scrinurile istoriei literare sau de la cea mai simplă traducere și pînă la revalorizarea marilor clasici ai literaturii naționale sau universale, de la antologiile școlare și pînă la **dicționarul-tezaur** al limbii române, de la recenzia obișnuită și pînă la marile sinteze — totul capătă nu numai o valoare tipic-profesională, ci și o **valoare de angajare revoluționară.**

Poporul român, care a pășit, în 1985, cu conștiința fermă a obiectivelor majore fixate de Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român, s-a angajat cu deplină responsabilitate în vastul efort de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate, urcînd pe noi culmi de progres și civilizație. Anul de față este, deopotrivă, un an al muncii asidue, hotărîtor în îndeplinirea în bune condiții a planului cincinal stabilit în 1980, dar și un an marcat de aniversarea unor măreț evenimente istorice : patruzeci de ani de la victoria împotriva fascismului, douăzeci de ani de la Congresul al IX-lea al P.C.R. și de la alegerea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU în înalta funcție de Secretar General al Partidului. Aceste evenimente sînt tot atîtea ocazii de satisfacție, de bucurie, dar și de bilanț, de responsabilă autoanaliză.

Este legitimă, așadar, hotărîrea Revistei de față de a realiza de-a lungul acestui an — în mod direct, prin editorialele sale, și indirect, prin alcătuirea și calitatea sumarelor — o sinteză a activității Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» — instituție înființată în anii rodnici ai socialismului — cu accentul decisiv pus pe perioada care a trecut de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, cînd cercetarea literară a cunoscut, ca de altfel întreaga noastră națiune, o dezvoltare fără precedent. Aceasta pentru că Institutul «G. Călinescu» nu este numai un factor de elaborare și coordonare a cercetării istorico-literare naționale, dar și o școală, în măsura în care cadrele sale își îmbogățesc sistematic experiența, gradul de profesionalitate, își ridică nivelul ideologic și politic, contribuind la propagarea ideilor Partidului în cîmpul culturii și al societății. Aceste mari responsabilități implică din partea cercetătorilor o foarte serioasă pregătire politică și profesională, un acut simț al contemporaneității și al valorilor naționale, o disciplină interioară a muncii și o etică pe măsura acestor deziderate.

Continuînd tradițiile interbelice ale Institutului de Literatură, înființat în 1921 de Mihail Dragomirescu, ale Institutului de Literatură și Bibliografie, fundat prin legea din 21 martie 1926, de același Dragomirescu, pe lîngă catedra de istoria literaturii române de la Facultatea de Litere și Filosofie, și ale Institutului de Istorie Literară de sub direcția lui D. Caracostea, ce a funcționat pe lîngă aceeași catedră după pensionarea lui M. Dragomirescu, — se înființează în 1948 Institutul de Istorie Literară și Folclor al Academiei R.P.R. (devenit, din 1964 : Institutul de Istorie și Teorie Literară, iar de la 13 octombrie 1966 : Institutul de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu»).

Propunerea creării pe baze noi a Institutului îi aparține lui G. Călinescu și a fost formulată în Adunarea Generală a Academiei din 22 octombrie 1948, fiind validată trei zile mai tîrziu. În ședința din 27 octombrie 1948 a Secției de Științа Limbii, Literaturii și Artei, prezidată de Mihail Sadoveanu, G. Călinescu este desemnat director al Institutului. Primii săi colaboratori au fost numiți de Prezidiul Academiei cu începere de la 1 martie 1949, dată ce reprezintă momentul de inaugurare propriu-zisă a activității Institutului. De atunci și pînă la 5 martie 1965, acesta a fost condus efectiv de G. Călinescu, care i-a direcționat orientările spre cele patru sectoare fundamentale de cercetare pe care le continuă și astăzi : istoria literaturii române, literatura populară (care a cedat locul, în timp, în bună parte,

istoriei literaturii române vechi), istoria literaturii universale și comparate, și teoria literară. În perioada celor două decenii revoluționare, deschise de Congresul al IX-lea al Partidului, activitatea Institutului a fost cu deosebire orientată spre elaborarea instrumentelor fundamentale de lucru pentru știința literaturii : bibliografii, ediții critice, panorame asupra fenomenului literar contemporan, sinteze menite a releva specificul contribuției românești în domeniul creației artistice. Din iunie 1975, Institutul a fost integrat, ca unitate științifică, Universității București, iar activitatea sa de cercetare (care se desfășoară pe baza contractelor încheiate cu Academia de Științe Sociale și Politice) este împărțită în următoarele diviziuni de lucru : un colectiv de teoria literaturii, un colectiv de literatură română veche, un altul de literatură română clasică și modernă, un colectiv de literatură română modernă și contemporană, un colectiv de «Documente și manuscrise» și două colective de literatură universală și comparată. De la integrare și pînă astăzi, planurile unice de cercetare au avut în vedere obiective de cel mai mare interes, asupra cărora au atras atenția Rapoartele Congresului al XI-lea și al XII-lea ale P.C.R., Conferința Națională a P.C.R. din decembrie 1982, Consfătuirea de lucru de la Mangalia din august 1983 și Directivele Congresului al XIII-lea al P.C.R.

În ultimii 20 de ani, Institutul a publicat numeroase și însemnate lucrări, unele dintre acestea înscriindu-se drept contribuții fundamentale în domeniul științelor umaniste. Unele studii realizate în cadrul planului de cercetare din timpul directoratului lui G. Călinescu au fost publicate în 1968 în volumul **De la C. A. Rosetti la G. Călinescu. Studii de istoria literaturii române.** O serie prestigioasă este, apoi, cea de **Documente și manuscrise literare,** din care au apărut pînă acum patru volume. Pe aceeași linie a valorificării moștenirii literare se numără și volumele **B. P. Hasdeu și contemporanii săi români și străini. Corespondență emisă și primită** (3 volume), Duiliu Zamfirescu, **Opere,** vol. VII **(Corespondență emisă).** O interpretare a literaturii române vechi din unghiul valorilor literare este **Crestomația literaturii române vechi,** care urmează **Bibliografiei analitice a literaturii române vechi. Cărțile populare laice** (2 volume). Trei volume din **Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice, 1859—1918** au primit premiul Academiei R.S.R. Alături de contribuția cercetătorilor Institutului la realizarea **Tratatului de istoria literaturii române** (apărut în trei volume, 1964, 1968, 1973) sînt de menționat volume precum : **Izvoare folclorice și creație originală. Reviste literare românești din sec. al XIX-lea, Temelii folclorice și orizont european în literatura română, Istoria și teoria comparatismului în România, Studii de literatură universală și comparată, Reviste progresiste românești interbelice. Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc, Dicționar de termeni literari, Dicționar cronologic al literaturii române, Realismul românesc, Arta și literatura în slujba Independenței, Atitudini și polemici în presa literară interbelică,** compendiul de **Istoria literaturii române** sau **Istoriografia literară românească,** toate — fie lucrări alcătuite integral în cadrul Institutului, fie cu colaborarea unor cercetători de aici — însemnînd, într-o măsură proprie, valoroase contribuții la orizontul științific-cultural contemporan.

În ansamblul direcțiilor principale ale planurilor de cercetare și în afara lucrărilor deja publicate, s-au realizat sau sînt în curs de realizare și predare la edituri lucrări precum **Bibliografia analitică a relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice, 1918—1950, Bibliografia I. L. Caragiale. Opera și receptarea ei critică,** vol. I (1870—1912), vol. II (1912—1985), ediția critică **B. P. Hasdeu,** în 7 volume, Mateiu I. Caragiale, **Opere** (două volume), Mihail Kogălniceanu, **Scrieri,** vol. III, ediția critică **G. Călinescu, Teatru românesc inedit din sec. al XIX-lea, Patru secole de cultură laică în manuscrise vechi, Ideologie și literatură în anul revoluționar 1848, Jurnale și retorici inedite din sec. al XIX-lea, Poetica literaturii române vechi, Creație și receptare, Vocația europeană a literaturii române, Scriitori din România despre frăția naționalităților** și altele.

Alături de monografii despre personalități precum I. Heliade Rădulescu și B. P. Hasdeu sau despre revista **Adevărul literar și artistic,** alături de volume de sinteză cum ar fi **Forme ale romanului românesc, Teoria narațiunii, Direcții și tendințe în poezia românească din sec. XIX și XX, Teorii literare contemporane despre personajul literar** sau de **Istoria teoriei literare românești** — lucrări definitivate sau în curs de definitivare, în cadrul Institutului a fost elaborat primul volum dintr-o amplă cercetare a fenomenului literar de după 1944, **Literatură română contemporană. Poezia,** apărut în 1980, cel de-al doilea, rezervat prozei, fiind în curs de apariție. Totodată, individual sau în sfera colectivelor de lucru

din Institut s-a realizat o **Istorie a literaturii polone**, s-a colaborat la **Istoria literaturii franceze**, la o **Istorie a literaturii ruse** și sovietice și se află înscrise în plan cercetări comparatiste precum : **Relații literare româno-ruse, Receptarea literaturii române în literatura rusă și sovietică, Clasici români în limbile slave, Paralelisme și similitudini în proza interbelică română și cehă, Reflectarea civilizației chineze în spiritualitatea europeană, Romanul politic anglo-american**, analiză comparativă cu forme ale romanului românesc, ș.a.

Desigur, aportul cercetătorilor din Institut la viața culturală a țării este departe de a fi epuizat de enumerarea titlurilor de mai sus ; ar fi de menționat aici zecile de colocvii, simpozioane, întîlniri cu cititorii, prezența constantă a multora dintre membrii Institutului în periodicele de specialitate, la radio și TV, comunicările prezentate la universități de peste hotare, ș.a.m.d. Prin însuși statutul profesiei sale, istoricul literar se situează la intersecția tradiției cu contemporaneitatea ; devenind act recuperator și reevaluativ, actul lecturii capătă în acest caz o dublă valență politică : responsabilitatea rezidă pe de o parte în opțiunea tematică și în cea strict metodologică, iar, pe de altă parte, în direcția interpretării, jalonată, aceasta, de cerințele specifice ale prezentului.

Toate aceste realizări, precum și toate eforturile activității Institutului în prezent se datoresc în primă instanță generosului climat politic instaurat în viața materială și spirituală a poporului nostru de Congresul al IX-lea al Partidului, grijii deosebite de care beneficiază literatura în ansamblul preocupărilor Secretarului General al Partidului.

Cunoașterea științifică și **cunoașterea umană**, aceste două supreme deziderate exprimate vibrant de Conducătorul țării, sînt scopuri esențiale ale civilizației românești de azi. Una din dovezile fundamentale în acest sens a reprezentat-o alegerea, la 11 iulie 1985 — dată ce va rămîne ca un reper important în istoria contemporană a României — a tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU ca membru titular și președinte de onoare al Academiei Republicii Socialiste România. **«Acțiunea luminată și mobilizatoare a conducătorului nostru iubit** — se spune în Hotărîrea Adunării Generale a Academiei R.S.R. — **în rîndurile și în fruntea Academiei Române vor deschide o eră nouă, de înflorire a importantului factor de cultură și civilizație pe care îl constituie această instituție. Sub înalta sa îndrumare, contribuția Academiei la dezvoltarea creativității tehnico-științifice și cultural-artistice naționale își va împrospăta izvoarele, aducînd lumii noastre noi valori, mai multă cunoaștere și bunăstare materială și spirituală».**

În **Cuvîntarea** tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, rostită cu acest prilej, cunoașterea științifică — parte esențială a cunoașterii umane în ansamblul ei — este, pe drept cuvînt, înțeleasă ca fiind chezășia întregii dezvoltări a civilizației românești, în prezent și în viitor. **«Noua revoluție tehnico-științifică**, a spus Secretarul General al Partidului — **pe plan mondial impune ca o necesitate obiectivă pentru poporul nostru — și, în acest cadru, doresc să subliniez, pentru știința românească, pentru toate institutele de cercetare din toate domeniile — de a se angaja cu întreaga forță și hotărîre în această nouă revoluție tehnico-științifică. Viitorul poporului nostru — ca și al altor popoare — este strîns legat, determinat de felul cum vom ști să acționăm pentru a ridica la un nivel superior întreaga activitate de cercetare științifică».**

Iată de ce, cu legitimă bucurie, cercetătorii Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» înțeleg să-și asume cu deplină responsabilitate, cu angajare revoluționară, într-un spirit de profund profesionalism și elan patriotic — misiunea științifică, în planul culturii naționale, care le revine, cu mîndria de a reprezenta, în chip specific, deziderateleși împlinirile **Epocii Ceaușescu.**

INSCRIPȚII

«Pentru contribuția hotărîtoare a secretarului general al partidului, Președintele Republicii, la făurirea civilizației socialiste românești, a destinului nou al României, pentru strălucita activitate teoretică și practică desfășurată în acest spirit revoluționar, în slujba progresului și înfloririi patriei socialiste, a înfăptuirii măreților idealuri de libertate și dreptate socială ale poporului român, a întăririi independenței și suveranității naționale, pentru rolul și contribuția esențială la dezvoltarea colaborării și prieteniei cu țările socialiste, cu toate statele lumii, la cauza păcii și destinderii internaționale, Academia Republicii Socialiste România, exprimînd voința tuturor oamenilor de știință și cultură din țara noastră, a hotărît, într-o impresionantă și emoționantă unanimitate, alegerea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU în calitate de Membru Titular și Președinte de Onoare al Academiei Republicii Socialiste România».

11 iulie 1985

(Din Hotărîrea Academiei Republicii Socialiste România)

«... CONCEPȚIE DE VIZIONAR...»

Centenara noastră instituție trăiește astăzi un eveniment istoric cu profundă rezonanță în sufletele tuturor celor cărora le este scumpă tradiția academică și atributul său fundamental de a omagia valorile naționale, marile personalități ale acestui popor, devotate idealurilor de progres, înălțării lui pe culmi de cultură și civilizație.

De numele tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, devenit simbol al gîndirii și patosului revoluționar, este indisolubil legată o *operă* ale cărei proporții depășesc în dimensiuni și densitate pe a celor mai virtuoși înaintași. Se împlinesc două decenii, de cînd, în fruntea partidului și statului, prin voința națiunii, — conducătorul nostru iubit a inspirat și materializat în fapte vii întregul proces al edificării României moderne, după principii riguros științifice, în conformitate cu ceea ce este specific, propriu firii, aspirațiilor și înzestrării native a minunatului nostru popor. Pe drept cuvînt, această perioară istorică, de excepție, se denumește «Epoca Nicolae Ceaușescu». Caracteristic pentru substanța acestei *epoci* este acordul deplin între cunoașterea legilor dezvoltării sociale și actele de decizie. O asemenea armonie dintre gîndire și faptă definește adevăratul om de știință. Iată temeiul decisiv, în baza căruia Academia Republicii Socialiste România, omagiind astăzi conducătorul țării și *opera* sa, se cinstește pe ea însăși. Nu există domeniu de activitate în care ideile cutezătoare, înțelepciunea, perspicacitatea și dinamismul tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU să nu fi orientat, și în ultimă instanță, generat mersul nostru ascendent, nu există deschideri în orizontul cunoașterii, pe care să n-o fi luminat cu flacăra gîndirii sale. Deopotrivă, cu aceeași intensitate și forță creatoare, el a îmbrățișat problematica complexă a edificării socialiste pe plan material și spiritual.

Științele chimice, ca de altfel toate ramurile științei, au beneficiat din plin de directivele, grija și sprijinul nelimitat al conducătorului partidului și statului. Chimia românească, ale cărei cuceriri sînt cunoscute și apreciate pe toate meridianele globului, devenită pîrghie de bază a industrializării, se recomandă atît prin concepție și originalitate cît și prin contribuția mereu sporită la promovarea politicii de angajare în tehnica de vîrf a tuturor regiunilor țării.

Sub cupola acestei înalte Instituții, s-au exprimat, în decursul vremii, deziderate și opțiuni privitoare la punerea în valoare a bogățiilor solului și subsolului țării și s-a militat pentru avîntul științei și tehnologiei chimice. Făcîndu-și proprie această cauză, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU a descătușat întregul potențial material și uman și a conferit chimiei atributul de componentă activă a procesului dezvoltării sociale. Strategia progresului chimiei românești, a științei și tehnicii a fost definită de Secretarul nostru General la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, cînd s-a combătut teza importului de inteligență, s-a acordat nelimitat credit spiritului creator al poporului român și s-a adresat îndemnul de a uni toate forțele și mijloacele în marea operă de construcție socialistă.

Investigația științifică, fundamentală și aplicată, a fost concentrată în Institutul Central de Chimie, devenit unitate etalon pentru organizarea științei în patria noastră. Sub conducerea tovarășei academician doctor inginer ELENA CEAUȘESCU, într-un timp foarte scurt, s-a reușit ca aproape totalitatea investițiilor din chimie să se bazeze pe inteligență românească.

În același context, s-a elaborat modelul integrării învățămîntului cu cercetarea și producția, care a schimbat fizionomia școlii de toate gradele, asigurîndu-se simultan pregătirea cadrelor de înaltă calificare și alimentarea științei și tehnicii cu realizări de netăgăduită valoare.

Printr-un dialog permanent și nemijlocit cu oamenii de știință, dovedind mare respect pentru cetățile culturii naționale, pentru făuritorii de ieri și de azi ai bunurilor materiale și spirituale, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU a inițiat și condus întreaga activitate de organizare și planificare a cercetării științifice, a surprins liniile de forță care decid calitatea și nivelul, ridicînd-o la cotele atinse pe plan mondial. Cu perseverență și luciditate s-a urmărit sinergetismul dintre teorie și practică, dintre gîndire și acțiune. Această concepție de vizionar, reflectată în monumentala *operă* scrisă, în emoționante cuvîntări, în documente de partid și de stat, atestă contribuția conducătorului nostru pe teritoriul unei *științe a științei*.

Pătrunzînd în intimitatea fenomenelor care guvernează natura și viața socială, diferențiind funcțiile pozitive umaniste de cele negative distructive ale științei, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU militează hotărît pentru o știință care servește, fără rezerve, tutror popoarelor lumii.

Admirația noastră, a celor din vechea capitală a Moldovei, pentru marele gînditor al epocii contemporane — Secretarul General al Partidului și Președintele Republicii — își are izvor în zidirile care au condus la tabloul său inedit de mare cetate universitară și industrială a țării. Veți întîlni aici una din cele mai inspirate platforme de *învățămînt-cercetare-producție*, ctitorită în ultimele două decenii, la inițiativa și cu sprijinul generos al tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU. Îi datorăm nemărginită recunoștință și pentru faptul de a fi cinstit memoria înaintașilor conferind Iașului și atributul de oraș al chimiei.

Am expus numai cîteva din temeiurile, care mă asociază, cu toată convingerea și cu emoție, la actul solemn și îndreptățit de a omagia omul de stat și de știință care se află la conducerea țării prin alegerea sa ca președinte de onoare și membru titular al Academiei Republicii Socialiste România.

Doresc să adaug că prin întregul operei, concepția sa filosofică, aportul de idei și fapte în toate ramurile științei și culturii, secțiile Academiei consideră această alegere deplin justificată pentru fiecare domeniu al cunoașterii și voiesc ca această cinstire să însumeze prețuirea noastră unanimă și să constituie expresia vie a devotamentului și angajării de a urma neabătut politica Partidului și pe înțeleptul său conducător.

Cristofor SIMIONESCU

«... UN NEPREȚUIT ÎNDRUMĂTOR...»

Douăzeci de veri au trecut de cînd poporul român, în unanimitatea sa, își îndreptase privirile minții și ale inimii spre capitala țării unde se petrecea unul dintre cele mai de seamă evenimente din istoria contemporană a României : Congresul al IX-lea al Partidului. Muncitori, țărani și intelectuali urmăreau cu mare emoție dezbaterile din zilele de 19—24 iulie, conștienți că marele forum al comuniștilor români dezbate și hotărăște viitorul luminos al României, dezvoltarea multi-

laterală a societății românești, avînd drept puternice coloane de susținere *dreptatea* și *libertatea*, *independența* și *unitatea* țării, *fericirea* și *demnitatea* poporului. Iar cînd în unanimitate Forumul comuniștilor, în acord deplin cu voința întregului popor român, l-a investit pe neînfricatul revoluționar și mare patriot NICOLAE CEAUȘESCU în suprema funcție, de Secretar General al Partidului, țara întreagă a jubilat, știind că și-a încredințat destinele celui mai vrednic și mai cutezător, celui mai iubit și mai stimat conducător, personalitate de mare prestigiu a contemporaneității.

Istoria poporului român este bogată în personalități, în mari personalități, care în vremea respectivă au întruchipat cele mai înalte aspirații și idealuri ale maselor populare, ale mulțimilor truditoare și creatoare-: dreptatea și libertatea socială și națională, echitatea, independența și unitatea poporului și a țării. Acestea s-au bucurat de cinstirea sinceră și curată a contemporanilor și deopotrivă a urmașilor. Aceștia sînt făuritorii acelei punți trainice ce leagă trecutul de prezent și prezentul de viitor.

Năzuințele și dorințele, aspirațiile și idealurile poporului român și-au găsit, acum două decenii, întruchiparea fericită în tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, Secretarul General al Partidului, Președintele țării. De aceea poporul l-a învestit cu cele mai înalte și de mare răspundere demnități, l-a cinstit, îl cinstește și-l va cinsti, l-a urmat, îl urmează și-l va urma cu neabătută încredere. Deoarece poporul muncitor a simțit și a intuit că tînărul revoluționar și marele bărbat la vîrsta deplinei maturități s-a identificat, pînă la contopire, cu idealurile și lupta sa neabătută pentru o viață omenească, străduindu-se, fără clipă de răgaz, pentru fericirea țării, pentru edificarea unei societăți întemeiate pe dreptate și echitate.

Istoria și istoricii mai sînt datori recunoștință și gratitudine Secretarului General, Președintele României, tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, pentru contribuțiile sale creatoare, pentru analizele sale pătrunzătoare, fără de care nu pot fi înțelese în mod just fenomenele istorice, complexitatea acestora și legitatea lor ; pentru obiectivitatea cu care analizează și înfățișează trecutul istoric al poporului român, prezentul acestuia și al întregii lumi contemporane, îndemnînd la deplină obiectivitate și maximă responsabilitate științifică pe istorici, politologi, sociologi. Și niciodată nu uită, Secretarul General al Partidului, însemnătatea repunerii istoriei militante în drepturile ce i se cuvin ca «învățătoare a vieții», ca îndrumătoare în activitatea practică, rolul ei de incontestabilă însemnătate în educația patriotică și internaționalistă. Și totdeauna în concordanță deplină cu realitățile din trecut și de astăzi, pentru a sluji adevărul, pentru a reflecta realitatea în chip veridic, cu umbrele și luminile sale, cu coborîșuri și suișuri, cu greutăți și izbînzi. Deoarece *«istoria trebuie să prezinte întregul proces al luptei revoluționare și complexitatea sa, numai astfel istoria poate fi oglinda conștiinței de sine a poporului»*. Aplicîndu-le personal, cu consecvență, Secretarul General al Partidului recomandă aceste principii și istoricilor de profesie, aducîndu-le aminte și îndemnîndu-i să nu uite obiectivitatea în înfățișarea istoriei, ci *«să înfățișeze faptele așa cum s-au petrecut ele, corespunzător adevărului vieții»* și nu după dorințele subiective ale oamenilor, după criterii de conjunctură. *Istoria* își onorează caracterul și rolul numai în măsura în care răspunde comandamenetelor unei societăți în avînt impetuos spre viitor. Demonstrînd, în același timp, că *«un popor hotărît să-și apere glia, libertatea și neatîrnarea, decis a nu precupeți nimic pentru a-și afirma drepturile inalienabile, pentru a-și cuceri un drept sub soare, nu poate fi înfrînt și îngenuncheat de nimeni și de nimic, niciodată»*.

Este sinteza gîndirii și faptei pe care Secretarul General al Partidului a nutrit-o și a dovedit-o în cei peste 50 de ani de luptă revoluționară consecventă spre înaintarea țării și fericirea poporului român, pentru înaintarea lumii și fericirea omenirii întregi. Idealuri pentru care, Președintele țării s-a dăruit, se dăruiește și se va dărui fără preget, s-a sacrificat, se sacrifică fără precupețire. Iar Academia Română, lăcaș care și-a înscris în statute, odată cu începuturile sale, cultivarea limbii române și a istoriei poporului român, ilustrată de marii savanți în această Academie, B. P. Hasdeu, A. D. Xenopol, Nicolae Iorga, Sextil Pușcariu, Vasile Pârvan și mulți alții, va avea în mult stimatul ei Președinte de onoare un neprețuit îndrumător și sfătuitor, pentru înaintarea gîndirii creatoare și a științei binefăcătoare în slujba societății românești socialiste de astăzi, comuniste de mîine. De aceea, această zi de mare sărbătoare a culturii și științei românești va fi înscrisă cu litere de aur în Cartea de onoare a instituției academice, ce-și va cinsti, în anul viitor, 120 de ani de existență prestigioasă. Slujitorii credincioși

ai științelor social-umane în general, ai eroicei și glorioasei istorii a poporului român cu deosebire, se leagă în aceste momente festive de a-și face pe deplin datoria, sub înțeleapta și mereu înnoitoarea învățătură și exemplu ale Secretarului General al Partidului, așa după cum acesta ni le oferă, cu generozitatea ce-l caracterizează, în calitate de Președinte de onoare al Academiei Române.

Ștefan PASCU

«... O OPERĂ DE CREAȚIE URIAȘĂ...»

Am avut cinstea ca la recenta Adunare Generală a Academiei Române să susțin, cu justificată mîndrie și deplin sens de adeziune, propunerea de alegere a tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, Secretar General al Partidului Comunist Român, ca membru titular și Președinte de onoare al celui mai înalt for cultural al țării, Academia Română.

Omagiam în felul acesta, cu intensă recunoștință, *opera* monumentală pe care a ridicat-o, cu nestrămutată convingere și profund umanism, conducătorul de douăzeci de ani al destinelor luminoase ale poporului român. Axa cardinală a acestei vaste opere este concepția despre umanismul revoluționar în toate zonele activității umane. Sub impulsul și stimulul permanent al unei asemenea orientări, întreaga energie a poporului român a fost dinamizată pentru modelarea omului nou, apt să edifice reala Cetate a Soarelui a contemporaneității, statul armonic al civilizației superioare, al culturii integrale, în care freamătă întreaga efervescență creatoare a unei națiuni libere, în făurirea înaltului său destin umanist. Sub acest semn solar al concepției umanist-revoluționare a Președintelui țării, poporul de la Carpați și Dunăre își trasează drumurile ferme ale viitorului, pe baza uriașei sale experiențe istorice, angajat într-un gigantic proces de desăvîrșire a Construcției socialiste, trăind și dînd viață celor mai înaintate idealuri de eliberare, de echitate și justiție socială.

Creatorii culturii contemporane a României, artiștii culorilor, muzicii și expresiei verbului, au studiat în profunzime și și-au însușit importantele *opere* ale Președintelui țării, care limpezesc viziunea comunistă despre om și societate, definesc liniile de forță ale conștiinței, eticii și esteticii social-revoluționare. Datorită orientărilor cuprinse în magistralele sale studii și cuvîntări, finalitatea culturii este determinată de esența ei socială și estetică și, în spiritul acestei concepții, oamenii de cultură ai României contemporane au fost chemați de conducătorul țării să-și pună întreaga energie, forța morală, ardoarea de a înțelege și de a crea în responsabilul post de slujitori ai umanismului, ai frumuseții și cunoașterii, în slujba adevărului și a colectivității umane.

În concepția Secretarului General al Partidului cultura se caracterizează prin cucerirea științifică a realității, în cucerirea filosofică a adevărului și cucerirea artistică a frumuseții. Pe aceste fapte generate din paginile de știința sociologiei, istoriei, literaturii ale tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, tot atîtea documente programatice și structurale, analize materialist-dialectice, creatorii culturii românești ridică schelele luminoasei lor opere, în care se însumează trăirea într-o zonă a libertății și a eticii, a frumuseții și adevărului, întreaga, complexa modernitate a orînduirii umanismului revoluționar românesc. Creatorii culturii sînt conștienți de această primordială șansă de a fi contemporani cu o *operă* de creație uriașă la edificarea căreia sînt însumate toate energiile unui popor hotărît și unitar.

Acela care a fost ales drept Președinte de onoare al celui mai înalt for cultural al țării, i-a învestit pe făuritorii culturii cu misiunea de a cristaliza în artă realitatea și existența, *opera* comună a istoriei și construcției, ținînd seama totdeauna că omul este măsura tuturor lucrurilor.

Reprezentanții culturii contemporane a României, însușindu-și structural luminoasele îndrumări ale Președintelui țării, concepția și fermitatea revoluționară care îi determină orice faptă, orice scriere și cuvîntare, îi urează din inimă cu prilejul alegerii sale în supremul For al culturii, Academia Română, desăvîrșirea *operei* monumentale pe care a ridicat-o de-a lungul anilor ce definesc *Epoca Nicolae Ceaușescu*.

Alexandru BALACI

Zoe Dumitrescu-Buşulenga

EMINESCU ŞI ROMANTISMUL GERMAN

Argument

De ce din nou, oare, despre romantismul german şi Eminescu ?

Tratat integral sau fragmentar, subiectul acesta a tentat într-adevăr pe cercetători cu o recurenţă impresionantă, justificată, desigur, de o normală propensie spre explicaţii cauzale, inerentele explicaţii cu care ţinem să răspundem interogaţiilor mereu neliniştite puse în legătură cu un destin de reală excepţie, acela al poetului naţional. Va fi fiind, poate, şi acesta un drum firesc de explorare retrospectivă a unei existenţe destul de învăluite de mister şi a unei opere care, pînă astăzi, provoacă necontenit încă uimiri şi perplexitate prin vastitatea ei subterană şi infinitatea nivelurilor de interpretare posibilă.

Căci dincolo de cele ştiute despre artistul-gînditor şi creaţia lui (şi ştim, într-adevăr, din ce în ce mai multe lucruri în zilele noastre, prin străduaniile convergente ale atîtor specialişti şi nespecialişti din diverse generaţii), rămîne totuşi tăcerea nepătrunsă a profunzimilor ascunse, aproape ameninţătoare, a probabilităţilor ispititoare, mai ispititoare decît foarte puţinele certitudini ale biografiei eminesciene acoperite cu o unică, princiară discreţie de către poet, sau ale operei infinit deschise, mai degrabă însă spre viitor decît spre prezent.

Îndreptîndu-ne, aşadar, spre ceea ce nu ştim, ne creăm singuri încurajatoarea iluzie a existenţei unor tărîmuri încă virgine, unde am avea, poate, şansa nemaipomenită de a descoperi verigi necunoscute, de a spune încă ceva, revelator, esenţial pentru natura adîncă a omului şi a substanţei operei. Şi cum astăzi sînt aproape spulberate nădejdile scoaterii la lumină a unor noi documente probante pentru viaţa poetului, ne întoarcem cu lăcomie spre acel tip de cercetare care ar putea trăda ceva din articulaţiile unui tip de gîndire, ale unui demers creator care aruncă altfel interdicţii inhibitorii minţilor noastre de rînd.

A face cercetare comparativă pe opera eminesciană înseamnă, poate, în viziunea unor specialişti mai exigenţi, a te depărta centrifug de aceea. Dar, pe de altă parte, privind-o din afară, din perspectiva unor contacte care au avut calitatea unor opţiuni tacite din partea poetului român, te-ai putea apropia în alt chip de modul de funcţionare a capacităţii de evoluare printre influenţe şi de selecţie a lor, ai putea circumscrie cu aproximaţie măcar larga arie a întîlnirilor mai mult sau mai puţin determinante pentru un spirit atît de liber şi neînchipuit de bogat cum a fost acela al lui Eminescu.

Destul de multe studii au investigat în ultimii ani secţiuni din vastul interes manifestat de poetul nostru faţă de culturile străine în varii chipuri.

Studiul amănunţit al manuscrisului cuprinzînd traducerea gramaticii sanscrite a lui Franz Bopp, Kritische Grammatik der Sanskrita-Sprache in kürzerer Fassung *(Gramatica critică abreviată a limbii sanscrite), apărută în primă ediţei la Berlin, în 1845, studiu întreprins cu superioară acribie de dr. Amita Bhose* [1]*, a condus la concluzii deosebit de noi şi de interesante privind relaţiile adevărate dintre Eminescu şi cultura Indiei (necunoscute pînă la un punct nici chiar de G. Călinescu),*

[1] In comentariul din *M. Eminescu, Opere* — XV, Buc., Ed. Academiei, 1983, p. 1011—1018.

întărite de altfel și de studiile regretatului Sergiu Al. George, deschizînd o fereastră surprinzătoare spre mai mult bănuita pasiune a poetului pentru Orient și făcînd cu putință începutul apropierii noastre de sinteza Orient-Occident, care-l singularizează pe român în romantismul european.

Apoi, de legăturile posibile (de fapt, aproape incontestabile) dintre opera lui Eminescu și a celui mai însemnat poet romantic german, Novalis, s-a ocupat îndeaproape, cu mijloacele criticii moderne adecvate la un demers intelectual deosebit de penetrant, Viorica Nișcov [2]. Lucru foarte important întru lărgirea ariei romantice parcurse de scriitorul român presupus de o frecventă prejudecată de a nu se fi apropiat decît de poeți loviți de epigonatul romantismului tîrziu de limbă germană.

Iar o scurtă monografie, datorată lui Șt. Avădanei [3], a urmărit în mod mai sistematic incursiunile eminesciene (pare-se nu puține la număr) în grădina literelor engleze, folosind cele mai recente cercetări ale angliștilor români în această privință.

Ne-am mărginit numai la trei exemple, marcînd trei direcții diferite de acces contemporan la mereu neatinsul, mereu parcă tot mai îndepărtatul orizont al culturii poetului și, totuși, toate la fel de utile, de edificatoare pentru scrutarea unui univers mental nepereche și a unor mecanisme de funcționare a unui intelect, a unei capacități creatoare de o finețe și o forță greu de îngemănat în istoria culturii.

Și dacă noi înșine reluăm chestiunea mult dezbătută, cum spuneam mai înainte, fie fragmentar, fie în totalitate, o facem tocmai în scopul folosirii rezultatelor mai recente ale cercetărilor de specialitate, care ne oferă și unghiuri de abordare mai libere și mai speciale, și, evident, o seamă de sugestii mult mai substanțiale decît cele de la care porneam într-un foarte modest studiu încercat acum peste douăzeci de ani, cu același titlu [4].

Dar am dori să luminăm toate aceste date nou recoltate cu cîteva gînduri mai generale, menite să plaseze puțin altfel lucrurile față de vechea matcă a conceperii influențelor în cazul Eminescu, deoarece acest caz este unul cu totul aparte și unicitatea lui obligă la o regîndire a sa într-un context larg de coordonate, și naționale și universale. Nu mai putem rămîne la simpla înregistrare de nume și titluri întîlnite ori ghicite în manuscrise sau în opera finită. Nu mai putem vorbi despre înrîurirea lui Heine sau Lenau, în parte, de pildă, adevărate poncife ale bătrînilor critici din anii '20—'30, decît cu un foarte acut simțămînt de insuficiență, ba chiar de jenă.

Comparatismul aplicat la Eminescu se cuvine să fie, din capul locului, unul «sans rivages», nu unul de statistici, taxinomii sau de orice altă metodă, oricît de modernă, dar la fel de inoperantă. Și am înțeles în ce impas ne aflăm cu metodele noastre comune, dar și ce utilitate prezintă studiul comparativ în general, zăbovind îndelung asupra traducerilor realizate de Eminescu, de la Die Kunst der dramatischen Darstellung (*Arta reprezentării dramatice*) de Heinrich Theodor Rötscher, la Kritik der reinen Vernunft (*Critica rațiunii pure*) a lui Kant, și pînă la fragmentele din Principele de Machiavelli (capitolele XVIII și XIX), publicate în ultimii ani atît în volumul XIV al Operelor, editat de colectivul condus de Petru Creția [5], cît și în volumul VII al Operelor, editat de Aurelia Rusu [6].

Mărturisim a fi învățat din acele ceasuri de reflecție uneori nedumerită dar continuu imens admirativă, petrecute asupra paginilor tălmăcite de tînărul intelectual între 18 și 28 de ani, a fi învățat cîte ceva din zbaterea unui mare spirit care se caută pe sine în alții, din reacțiile unei minți ardente pentru care întîlnirea cu produsele altor minți notabile: imagini, noțiuni, idei, sisteme filosofice etc., nu constituia decît un prilej întotdeauna binevenit de declanșare explozivă a propriului mod de funcționare. Cu alte cuvinte, întîlnirea cu drumul altuia nu-l determina niciodată pe Eminescu să-l urmeze pe acela, ci îl stîrnea și-l propulsa în forță pe drumul său particular, care-l purta însă înspre un orizont neîncetat dezmărginit de întîlnirile hotărîtoare.

Astfel, am dobîndit încă un argument destul de rezistent pentru a susține mai ritos faptul că influențele pe care Eminescu le-a primit au fost, datorită libertății cu strășnicie păstrate a spiritului său, eminamente catalitice în sens blagian [7],

---

[2] V. Nișcov, *Eminescu și Novalis*, în *Caietele M. Eminescu*, IV, Buc., 1977.
[3] St. Avădanei, *Eminescu și literatura engleză*, Iași, Junimea, 1982.
[4] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și romantismul german*, în *Studii eminesciene*, Buc., 1965, p. 165—196.
[5] M. Eminescu, *Opere — XIV*, Buc., Ed. Academiei, 1983.
[6] M. Eminescu, *Opere — VII*, Buc., Ed. Minerva, 1984.
[7] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în vol. *Trilogia culturii*, Buc., 1944, p. 315—317.

şi nu modelatoare. Departe de a-l supune şi a-l stăpîni, ele au fost cele supuse şi stăpînite. Ele l-au ajutat să se descopere, să devină în cel mai original mod el însuşi, *neatingîndu-i corzile cele mai grave decît pentru a conferi armoniilor specificităţii naţionale sunetul cel mai curat şi mai plin. Şi, în acest sens, cum tot Blaga a subliniat cel dintîi, Eminescu s-a întîlnit în chip fericit cu cultura germană care, după cum se ştie, a exercitat asupra celor mai reprezentativi exponenţi ai culturii româneşti, din momentele de maximă stabilitate, o înrîurire întru totul benefică, tocmai datorită naturii sale catalitice. Mişcată de* «un cult primordial al individului», *cultura germană, spre deosebire de cea franceză care aspiră spre legităţi şi se propune drept model constrîngător celui ce se apropie de ea,* «e mai curînd un dascăl, care te orientează spre tine însuţi» [8].

Şi, în nevoia sa imperioasă de extensie lăuntrică pînă la ultimele limite şi dincolo de ele, transgresînd normele generalului şi dilatîndu-şi individualitatea, tînărul intelectual român trebuia să se întîlnească şi el cu lumea atît de particulară a romantismului german. Entuziasmul său fără limite faţă de înaintaşii luptători, moştenire a relaţiei cu Aron Pumnul, revoluţionarul de la 1848 în Transilvania, l-a purtat o clipă, dar numai o clipă, spre modelul francez (şi romanic, în general) al revoluţiilor, al răsturnărilor spectaculoase în ordinea realului, socotit de el atît de urît şi imperfect. În operă, momentul a fost marcat în special de romanul postum Geniu pustiu *(în care amîndoi eroii se «salvează» prin revoluţie), iar în seria atitudinilor faţă de cultură şi prin recomandarea entuziastă a lui Victor Hugo,* «acel bard al libertăţii», *drept model al dramelor naţionale române* [9].

Influenţa Junimii, *însă, treptat pătrunsă în conştiinţa gînditorului şi artistului, a diminuat pînă la desfiinţare impactul, de altfel slab, al modelului francez, favorizînd implantarea unei relaţii de natură superioară cu cultura germană. Şi cum antecedentele personale permiteau această orientare, viitorul poet naţional a putut intra sub zodia prielnică pentru el şi pentru noi a dascălului care l-a îndreptat spre el însuşi. Căci în acea conjunctură istorică românească şi europeană din a doua jumătate a secolului XIX, prima care ne-a îngăduit un* respiro *mai îndelungat, s-a putut lucra, ca în puţine rînduri, fără mare grabă în cultură, săpîndu-se în adîncimi spre fîntînile nepoluate ale adevărurilor noastre străvechi. Şi de la celeritatea pe care imitarea modelului francez o impusese pînă la jumătatea secolului XIX, un anumit «calm al valorilor» a domnit şi s-a instaurat după aceea, datorită mentorilor culturii româneşti formaţi în* «libertatea şi cultura» *atmosferei germane (după vorba lui Friedrich Schlegel).*

Or Eminescu, a cărui evoluţie ar părea să spună că ontogenia repetă filogenia (după paradigma oricărui geniu naţional), în sensul regăsirii, pe etape prescurtate, în formarea lui, a etapelor înseşi ale culturii româneşti, a intrat în conjuncţie tocmai cu acea cultură care îi dădea posibilitatea descoperirii de sine ca topos *al unei sinteze esenţiale pentru spiritul românesc. Şi pe măsură ce a înaintat înspre propriile rădăcini, mînat de necesitatea definirii unui profil spiritual propriu, a înaintat paralel şi simultan înspre definirea profilului spiritual naţional. De aceea, tot ce s-a petrecut în cei cinci ani de studii în ţările de limbă germană a provocat ricoşeuri decisive înspre zonele culturii autohtone. De departe Eminescu s-a învăţat a vedea lucrurile ţării mai limpede şi mai exact, ascuţindu-şi simţul istoric, acela pe care-l considera fundamental pentru un apartenent al unei etnii (el, care socotea pe tinerii din clasele superioare întorşi de la Paris drept* «lipsiţi cu totul de simţul istoric» [10]).

În acelaşi timp cu ascuţirea simţului istoric, se producea o paradoxală instalare a unui viguros, aproape irepresibil simţ al viitorului, acela a cărui pierdere de către români era deplorată de către Blaga, care îl identifica, în termenii săi, cu «orizontul temporal al evoluţiei şi al liniei majore», *punînd pe seama acestei pierderi substituirea creaţiei prin improvizaţie* [11].

Cu cele două dimensiuni ale timpului încorporate indisolubil conştiinţei sale naţionale, Eminescu avea să gîndească, începînd de la Viena, în mod integrator, fiecare gest de cultură în parte, dobîndind, de la distanţă, viziunea coerentă a lucrării indispensabile în slujba unităţii spiritului românesc, punînd temeliile nezdruncinatei sale concepţii organiciste, cu care îmbrăţişa toate domeniile activităţilor posibile. De acolo avea să vină siguranţa aproape messianică a

[8] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 318.
[9] G. Ibrăileanu. *Spiritul critic în cultura românească*, Viaţa rom., ed. III, p. 167.
[10] *Ms. 2258* – reprodus în M. Eminescu, *Fragmentarium*, editat de Magdalena Vatamaniuc. Buc., 1981, p. 74.
[11] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 314.

cuvîntului, încă de la primele articole publicate în ziare, fie că era vorba de probleme politice, fie că trata chestiuni de cultură mai generale, ca aceea a unui repertoriu teatral. De acolo aveau să se nască iniţiative ca aceea a sărbătoririi pan-româneşti de la Putna, uimitoare pentru vîrsta iniţiatorului aflat abia la 20 de ani; de acolo pluralitatea incredibilă a preocupărilor parcă egal distribuite în cîmpul literelor, filosofiei, istoriei, economiei politice, ştiinţelor exacte, ştiinţelor naturii, aşa încît o arie enormă de cunoştinţe să fie acoperită.

O grabă indicibilă, atestată de toţi biografii perioadei vieneze (I. Slavici, Th. Stefanelli etc.), îl mînă spre o cuprindere nesăţioasă a tuturor lucrurilor «scibile», mai cu seamă a celor din proximitatea imediată. Contacte umane, presă, cursuri universitare, conferinţe, teatru, concerte, librării, anticariate, toate erau puse la contribuţie ca într-o adevărată goană împotriva timpului, presimţit, poate, ca devastator, pentru epuizarea totală a clipei celei repezi ce-i fusese dată. Poate că nici tînărul nu ştia cu limpezime ce urmărea: o carieră poetică, filosofică, cine ştie dacă nu chiar politică (după cum am îndrăznit să cred odată). Dar cunoştinţele din cele mai diverse domenii erau îngurgitate febril şi în cantităţi enorme, dincolo de ce putem reconstitui cu slabele noastre puteri de reprezentare a unei minţi geniale în plină evoluţie. Oricum şi oricît ar fi fost de pestriţă încrucişarea influenţelor dobîndite, totuşi cele ale culturii de limbă germană au prevalat neîndoielnic.

Ca mai tîrziu, în perioada berlineză, acelea să capete o pondere aproape exclusivă, într-un context încărcat mai degrabă de reflecţia adîncită a studiului asupra relaţiilor dintre individual şi naţional, dintre naţional şi universal, pe temeiuri antropologice, psihologice şi filosofice. Aici nu mai izbeşte, în demersul intelectual eminescian, acumularea de cunoştinţe, ci o anumită înălţare spre înţelesuri, săvîrşită în mai multă solitudine şi cu acea lentoare care însoţeşte de obicei acest proces de pătrundere în profunzimile mai rar explorate ale semnificaţiilor. Şi aici poetul gînditor pare să se fi cantonat pe un teren cu desăvîrşire german, care-l trimitea, prin intermediul înrîuririi catalice, înspre propriile rădăcini naţionale.

De aceea credem că este de maximă utilitate să se investigheze din nou şi din nou, cît mai pe larg, modalităţile de contact între Eminescu şi «fenomenul german», în scopul decelării, al surprinderii unor particularităţi expresive, în măsură să individualizeze întîlnirea în toată fertila ei profunzime.

Sînt îndeobşte cunoscute, pînă la ultimul amănunt, împrejurările care au favorizat aceste contacte.

Încă de foarte timpuriu, mai întîi familia (Gh. Eminovici ştia nemţeşte), apoi şcoala de la Cernăuţii aflaţi sub dominaţie austriacă, prin profesori germani şi limba de predare germană, prin gazde vorbind germana, au marcat o etapă obligatorie de impact asupra copilului, după aceea a adolescentului, furnizîndu-i instrumentul, desăvîrşit stăpînit, al pătrunderii în universul acelei culturi. Şi chiar dacă lecturile primilor ani au constat în chip precumpănitor din autori minori, din «lucruri de duzină, literatură fantastică şi sentimentală, şi printre cele bune hoffmannienele „Erzählungen"» [12], valorile de primă mărime ale literaturii germane (inclusiv austriece, desigur) n-au putut lipsi, măcar din auzite, din lumea, măruntă la început, a cunoştinţelor şcolarului (nu foarte sîrguincios, dar pasionat de ficţiune), vertiginos sporită însă prin lecturi amestecate şi incluzîndu-le, probabil, destul de repede şi pe acelea. Se vorbeşte astfel curent despre o anumită continuitate a influenţei lui Goethe asupra lui Eminescu prin lecturi asidui, traduceri şi înrudiri tipologice de netăgăduit. O reafirmă şi Ion Roman în anii din urmă, într-o carte de remarcabilă amplitudine comparatistică, amintind despre «acea cunoaştere intimă a creaţiei» lui Goethe, «care i-a imprimat-o în conştiinţă ca pe o prezenţă permanentă şi vie» [13].

I se ştie, de asemenea, ca un dat al primei etape de formaţie, pasiunea timpurie pentru lirica lui Schiller (din care a şi tradus), care-l însoţea, după izvorul devenit clasic al relatării lui Caragiale [14], în multiplele lui vagaţii prin ţară şi-i constituia lectura de predilecţie (deşi mai tîrziu avea să abjure, în numele

[12] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Buc., 1935, vol. II. p. 64.
[13] I. Roman, *Ecouri goetheene în cultura română*, Buc., Ed. Minerva, 1980, p. 147.
[14] I. L. Caragiale, *Opere — III*, Buc., 1932, p. 1.
[15] G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 64—65.

acuzei de «cosmopolitism», marea iubire a juventuții sale), deschizîndu-i, poate, prin scrierile estetice, drumul spre filosofia kantiană.

Se mai știe despre cunoașterea timpurie a unor autori destul de neînsemnați ca A. von Kotzebue [15], *dramaturg mediocru, sau ca Nikolaus Lenau, romanticul autor austriac al unui alt* Faust [16].

Limba și literatura germană, laolaltă cu celelalte obiecte de studiu, au rămas însă și ele doar atît și n-au stat niciodată în calea a ceea ce a fost, chiar din perioada cernăuțeană, devotata, ferventa ucenicie la școala tradiției naționale luptătoare, întruchipate, în ochii setoși de aventură eroică ai adolescentului Eminovici, de figura de martir transilvan, de tribun al revoluției de la 1848, a lui Aron Pumnul, ca și la școala tradiției literare românești.

Așa încît anii de studiu în capitala imperiului austro-ungar, între 1869 și 1872, l-au menținut, pe de o parte, în contextul mental românesc deja cîștigat, prin contactul cu românii studenți din toate provinciile aflate sub stăpîniri străine, ceea ce l-a și făcut să prelungească rodnic gîndurile despre unitatea poporului său. Pe de altă parte, acei ani l-au introdus mai departe și, bineînțeles, la potențe mult superioare, într-o nesfîrșită, amețitoare libertate a tuturor opțiunilor, deschise spre nenumărate și enorm variate direcții de cunoaștere și cultură, între care au prevalat, negreșit, filosofia, istoria și poezia.

Fermecătorul oraș al Vienei se bucura încă de o excelentă reputație în ceea ce privea calitatea vieții culturale.

De peste o sută de ani, muzica îi dăduse o strălucire aproape unică în Europa prin maeștrii austrieci sau neaustrieci care se stabiliseră în atmosfera ei caldă, armonioasă: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, la vremea aceea Brahms și alții. În teatru, Viena se impusese iarăși, mai ales prin Burgtheater, ca un centru viu de valorificare a unui repertoriu internațional de marcă, înăuntrul căruia Shakespeare devenise o constantă clasică. Iar în materie universitară, notorietatea Windobonei, prestigiul ei, atingeau aproape faima vechilor orașe germane cu statornicite reputații de alma mater, *ca Heidelbergul, Jena, Berlinul etc.*

Cît despre viața literară, aceasta se desfășura, în continuare, sub zodia unei tîrzii și destul de electrice «mode romantice». În confluențe destul de bogat-pestrițe, se întretăiau, se amestecau osmotic amintirile despre vestiții frați August Wilhelm și Friedrich Schlegel, care veniseră la începutul secolului, pe la 1808, la Viena, spre a-și difuza mai departe, prin prelegeri (Prelegeri despre artă și literatură dramatică *ale lui August Wilhelm, la 1808,* Prelegeri despre literatura veche și nouă *ale lui Friedrich, la 1812), teoriile elaborate încă de la Jena, despre poezia romantică și artele înrudite, cu ecourile ultimei generații de romantici germani, cea de-a patra, suabă (în care Ludwig Uhland se bucurase de un atare succes încît între anii 1815 și 1866 i se publicaseră 50 de ediții din* Cîntece și Balade), *cu activitatea mai mult sau mai puțin răsunătoare a foarte numeroși epigoni romantici, austrieci în primul rînd, apoi münchenezi (capitala Bavariei găsindu-se aproape de tot de Austria), elvețieni etc., prezenți în viața literară* [17].

Căci mișcarea literară a unei epoci se compune, într-adevăr, în primul rînd, din numele celor mari, ale înaintașilor cernuți de timp, din dîrele luminoase și persistente ale acelora, dar în al doilea rînd, și în cea mai mare măsură, și din activitățile, mai vii ori mai stinse, ale contemporanilor imediați, din acumularea operelor lor publicate, a revistelor de specialitate, a recenziilor, cronicilor și conferințelor despre ei, a cercurilor literare, toate alcătuind laolaltă fundalul mobil al unei vremi.

Or, cînd Eminescu a ajuns la Viena, în toamna anului 1869, el a pătruns, mînat cum era de nestinsa-i curiozitate, nu numai în viața universitară propriu-zisă, participînd adică la cursurile cele mai diverse. Abia cealaltă «universitate», pe care i-au deschis-o generos bibliotecile, anticariatele, ziarele, revistele, aceea a fost într-adevăr hotărîtoare pentru formația lui filosofică și literară.

Fără nici o îndoială, acele cursuri de istorie antică, de istoria filosofiei, de filosofie generală, de drept și economie politică, de filologie, anatomie, fiziologie și cîte altele, i-au fost de o reală utilitate — și nu numai pentru cultura gene-

---

[16] N. Tcaciuc-Albu, *De la Lenau la Eminescu,* în *Convorbiri literare,* iunie-septembrie, 1939.

[17] Încă din 1836, Karl Leberecht Immermann semnalase fenomenul epigonizării mișcării romantice, al transformării în simplă «modă», în romanul *Die Epigonen,* iar după aproape 20 de ani, Emanuel Geibel relua același fenomen. Amîndoi scriitorii erau bine cunoscuți lui Eminescu.

rală, necesară împlinirii unui profil complet de intelectual. Ci și pentru disciplina însăși a însușirii cunoștințelor, a gîndirii lui neșcolite încă decît în laboratorul propriu, pentru rigoarea la care, volens nolens, Universitatea îl supune pe candidatul la inițiere întru cunoaștere.

Poetul și gînditorul nu aveau nevoie însă numai de litera moartă a cursurilor, oricît de briliant predate de alții. Cu vivacitatea-i tinerească, independent cu totul în mișcările-i interioare, el a urmărit viața literară contemporană prin tot ce Viena îi punea la îndemînă. Și așa cum în filosofie a descoperit aici pe Platon, dar mai ales pe Kant și Schopenhauer, de care avea atîta nevoie pentru a se elibera genialitatea lui născîndă, în literatură s-a orientat în primul rînd mai temeinic spre Shakespeare, pe care romanticii germani îl traduseseră și-l exaltaseră (și în special Tieck și frații Schlegel), și apoi a adîncit marile valori universale, pe indieni, pe greci, pe germani, cărțile fundamentale ale lumii.

Nu putea totuși să-l lase indiferent pulsul zilnic al circulației literare, bursa aceea a fiecărui loc și timp în care se vehiculau nume mai zgomotos clamate sau mai umil rostite, dintre care, în mod absolut normal, multe au fost cu desăvîrșire uitate astăzi, după o sută și mai bine de ani. Și știm — mai toți biografii o afirmă — că pe lîngă numărul uriaș al cărților cumpărate sau împrumutate, parcurgea cu oarecare regularitate ziare și reviste, după obiceiul vienez, la cafenea.

Știm prea puțin numele acelor ziare și reviste; se pare însă că Blätter für literarische Unterhaltung (Foi de divertisment literar) i-ar fi fost publicația cea mai apropiată, consemnată uneori în însemnările manuscrise, împreună cu numele editorului ei, Rudolf von Gottschall [18].

Născut la Breslau în 1823 și încheindu-și cariera și viața la Leipzig în 1909, autor minor deși prolific (și-a încercat puterile deopotrivă în lirică, în povestire și roman istoric, în dramaturgie ca și în istorie literară), Gottschall, care scria înflăcărată poezie patriotică tocmai prin 1870 (deci cînd Eminescu se afla la Viena), a deținut în special un rol deosebit de animator cultural prin paginile acelei reviste încredințate lui de Brockhaus în 1868 și pe care a condus-o pînă în 1880 [19].

Săptămînală, revista Blätter für literarische Unterhaltung a avut o durată destul de lungă de la apariția ei, în 1844, și a acoperit o paletă de preocupări foarte diverse, unificate însă de o reală direcție a calității, preocupări între care critica și istoria literară, prin studii, cronici, recenzii sau simple semnalări, se bucurau de un statut privilegiat. Nu lipsea nici interesul filosofic, nici cel științific, clară moștenire din romantism. Spiritele cele mai reprezentative ale epocii se regăseau în paginile Foilor..., fie prin dări de seamă asupra operelor lor, fie prin articole sintetice despre ele, fie prin colaborări personale. Savantul filolog clasic Wilamowitz-Möllendorf, filosoful Johannes Volkelt sau Eduard von Hartmann, fost elev al lui Dühring, bine cunoscut, deși defel agreat, de Eminescu, și care era un colaborator curent al publicației, se numărau printre vîrfuri. Acesta din urmă recenza în revistă lucrările fostului său maestru Dühring, ale lui Kuno Fischer, ale neo-kantianului Wilhelm Dilthey sau comenta concentrat lucrările lui Hegel și Schopenhauer, cu prilejul apariției ediților complete ale operelor acestora [20]. Tot de aici se putea informa exact Eminescu și despre cele mai interesante studii, mai vechi ori mai recente, de istorie, arheologie, filologie clasică și orientală, politică, științe ale naturii, astronomie etc. etc. Era pentru el o excelentă recoltă de informație, convenind de minune calității enciclopedice a spiritului său și care se adăuga investigației atente a fenomenului literar contemporan.

Fără îndoială însă că acesta se bucura de o prioritate oarecum afectivă, ținînd de înclinația fundamentală a poetului care-și căuta cu febrilitate direcțiile proprii într-un slalom uriaș, destul de neselectiv în aparență, printre tot ce-i oferea de-a valma momentul ca material oricum instructiv. Și semnul că Eminescu a parcurs cu concentrată băgare de seamă mai ales recenziile de specialitate este acela că citează undeva în manuscrisele sale (ms. 2255, ff. 434—435) un fragment dintr-o cronică mai veche, apărută la 17 octombrie 1844 în revista specificată, și tratînd despre un poem epic cu iz romantic, Zuleima, al unui autor cu totul neînsemnat, Hermann Behm-Eschenburg (din care poetul nostru va scoate motivul călătoriei pentru aducerea diamantului Nordului) [21].

---

[18] Ion Sîn-Giorgiu, *Neue deutsche Quellen bei Mihail Eminescu*, Jena und Leipzig, 1941, p. 17—18.

[19] *Ibid.*, p. 20.

[20] *Ibid.*, p. 23—24.

[21] G. Călinescu, *op cit.*, vol. III., p. 252—253.

Deci cercetase întreaga colecție a revistei cu un interes foarte treaz, ceea ce întărește argumentul recurgerii la această publicație în scopul necesarei și mai ales permanentei informări (bineînțeles, pe lîngă multe altele, probabil, pe care nu le știm sau despre care știm prea puțin). Cu atît mai mult cu cît la această consemnare a revistei se adaugă o alta, dintr-o scrisoare datînd din 1870 (așadar neîndoios de la Viena), prin care Eminescu își vestea interlocutorul despre publicarea sonetelor lui Rückert (Johann Michael Friedrich), anunțate de aceleași Blätter... [22]. *Ar putea fi vorba de apariția primei ediții complete, în 12 volume, în Frankfurt am Main în 1868/69, care va fi cuprins, firește, și acele* Geharnischte Sonette *(Sonete harnașate) ale poetului, mort în 1866, și în care urmărea tribulațiile patriei sale, încercînd să trezească, prin puterea verbului, sentimente patriotice și luptătoare în contemporani. Pe Eminescu, Rückert l-a interesat și prin aplecarea pasionată către Orient pe care i-o trezise acestuia, în vremea cînd preda la Universitatea din Jena, lucrarea lui Friedrich Schlegel,* Die Sprache und Weisheit der Inder *(Limba și înțelepciunea indienilor). Traducător de poezie arabă, indiană, chineză, persană, el a intrat pe acest făgaș datorită întîlnirii la Viena cu Hammer-Purgstall, tălmăcitorul german al lui Hafiz, poetul persan, care l-a cucerit definitiv pentru acest domeniu* [23].

Acest minim sondaj într-o revistă de specialitate ar putea fi suficient pentru înțelegerea nevoii de pătrundere a lui Eminescu în miezul vieții culturale a ariilor de limbă germană, mai cu seamă prin extensia și permanența unei preocupări care l-a făcut să cerceteze cu grijă întreaga colecție a revistei, după obiceiul său de a epuiza orice subiect atins. S-a manifestat și aici constrîngerea interioară pe care singur și-o aplica, în scopul unei comunicări normale și cu generațiile mai vechi de poeți, și cu cele ale prezentului imediat. Și îi găsea pe toți în reviste, dar și în antologii și istorii ale literaturii moderne.

Pe cei mijlocii, de la August Graf von Platen la Lenau, îi citea cu toată opera lor lirică ; pe dramaturgi, ca Grillparzer sau Raimund, îi putea vedea și la teatru. Pe ceilalți, mai mărunți, ca Ritter Karl Gottfried von Leitner din Graz (socotit la vremea lui drept Uhland-ul austriac [24]*), citat în* ms. 2257, *f. 88* [25]*, Caetano Cerri (autorul sonetului* Venedig*), Anastasius Grün și alți austrieci, îi putea descoperi în revistele vieneze.*

Erau însă foarte cunoscuți în teritoriul austriac (din pricina proximității Bavariei) și scriitorii Cercului literar münchenez, denumit Die Krokodile [26]*, popularizați printr-o primă culegere realizată în 1862 de Emanuel Geibel, conducătorul cercului, și intitulată* Münchener Dichterbuch *(Cartea poeților münchenezi), iar după 20 de ani printr-o altă antologie publicată de Paul Heyse,* Neues Münchener Dichterbuch *(Noua carte a poeților münchenezi)* [27].

Nu toți scriitorii care formau cercul erau originari din München ori din Bavaria. Geibel însuși, întemeietorul și spiritul director al cercului, se mutase de la Lübeck la München în 1852, la invitația regelui Maximilian II, care dorea să facă din capitala sa un centru de viață literară tot atît de vestit ca și cel pentru istorie ori arte plastice. Paul Heyse, berlinez de obîrșie, venise la München atras de prietenia pentru Geibel, cum a venit și Adolf Friedrich Graf von Schack, născut în Schwerin. Un timp, a fost atras la München de Paul Heyse, pe care-l cunoscuse în Italia, și Joseph Viktor von Scheffel, autor al romanului istoric Ekkehard, *foarte popular în Germania, ca și în Austria. De asemenea, Felix Dahn, născut în Hamburg, profesor de Istoria dreptului german la Würzburg, Königsberg și Breslau, s-a ocupat de literatură atîta vreme cît a stat în preajma cercului münchenez. Hermann Lingg din Lindau, primul poet descoperit de Geibel și a cărui lucrare,* Die Krokodil-romanze, *a dat chiar numele cercului, a fost unul dintre puținii bavarezi de baștină care i s-au alăturat și l-au susținut. Cît era de popular Lingg, o mai arată și titlul unei antologii întocmite de un neînsemnat poet, Karl Zettel, în 1869,* Edelweiss, *astfel numită după poezia lui Lingg care deschidea culegerea* [28].

Fie din aceste antologii, fie din Blätter..., *în care erau recenzați, Eminescu i-a cunoscut pe toți acești scriitori, ale căror nume figurează în însemnările din*

[22] G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 70.
[23] Fr. Vogt und M. Koch, *Geschichte der deutschen Literatur*, *ed.* V., Leipzig, 1934, vol. II, p. 309.
[24] Vogt und Koch, *op. cit.*, p. 345.
[25] G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 71.
[26] Ion Sîn-Giorgiu, *op cit.*, p. 31.
[27] Vogt und Koch, *op. cit.*, p. 368.
[28] *Edelweiss.* Für Frauensinn und Frauenherz. Eine Auswahl aus der neuester deutschen Lyrik, Eichstatt, 1869.

manuscrise sau în scrisori. Paul Heyse, colegul de studii al lui Jakob Burckhardt, poet, nuvelist, dramaturg (1830—1914), putea să atragă atenția lui Eminescu atît prin nuvelistica sa cu fundal preponderent italienesc și de o calitate recunoscută (situată de critica modernă cam între aceea a lui Theodor Storm și cea a lui Conrad Ferdinand Meyer), cît și prin lirică. Scheffel, prietenul lui Heyse, din care poetul român transcria, dăduse acelei lirici o foarte potrivită caracterizare, definind-o ca «die glänzende Verkörperung einer poetischen Epigonenzeit mit allen Vorzügen und Fehlern einen solchen... von ruhiger Eleganz und von akademischer Grazie begleitet» *(întruchipare strălucită a unui timp de epigonat, cu toate avantagiile și cusururile acestuia... însoțită de o eleganță calmă și o grație academică)*[29]. *Că Heyse l-a interesat pe Eminescu, e incontestabil, deoarece îl pomenește în dicționarul său de rime. Dar că entuziasmul său era totuși temperat reiese dintr-o însemnare aparținînd anilor de studii :* «Fiecare băiet ud după urechi, care-a-nvățat două buchi la nemți or la francezi, fiecare om de la noi, ce-a venit cu cultura străină, se crede îndreptățit ba chiar dator de-a da lecțiuni poporului și de-a ști toate celea mai bine decît dînsul. Băieți fără de simțire care imită fără de-a-nțelege pe Schiller, pe Paul Heyse ș.a. vor să învețe... poporul nostru cum să simtă...». *(ms. 2255, 305 v)*[30] ; *Adevărat e că citarea nu se face depreciativ la adresa lui Heyse, dimpotrivă, ceea ce se deploră este imitarea lui fără înțelegere prealabilă (ca și a lui Schiller, a cărui vecinătate, la vremea aceea, conferea o cinste specială), dar contextul e cumva nenorocos pentru elegantul poet.*

Și pe Emanuel Geibel, primul conducător al cercului münchenez, care vorbea același limbaj liric continuînd spiritul de peste jumătate de veac încetățenit al artei poetice romantice, îl citise asiduu Eminescu, dar îl prețuia prea puțin, după cum însuși o spune într-una din scrisorile sale, către o revistă germană, în apărarea lui Schopenhauer. Nici pe acesta, nici pe Goethe nu-l vor mai avea, în schimb vor avea «destui Redwitz-i, Geibel-i și un cîrd de Schelling-i, Hegel-i, Fichte și cum s-or mai numi...»[31].

Acceptînd ipoteza foarte verosimilă că Eminescu l-ar fi citit pe Hermann Lingg în Blätter... *sau în oricare din antologiile citate, sîntem tentați să-l apropiem mai mult pe poetul român de cel german, dată fiind mai cu seamă înclinarea sa către poemul epic cu tematică istorică. O pluralitate de tendințe însuflețea poezia lui Lingg, în care precumpăneau facultățile epice și plastice. Și, în momentele cele mai izbutite, putea da celor mai vechi etape ale istoriei și unor spații anume ale unei geografii mai puțin comune, veștmintele unei autenticități poetice convingătoare. Imaginile din Antichitate, sonetele cu subiect din Africa, Egipt și Israel,* „arabeștile» *cu impresii din Grecia, ciclul epic de oarecare amploare* Die Völkerwanderung *(Migrațiunea popoarelor), compus din octave, în 1866—68, îl definesc ca pe un poet în stare să se cufunde adînc în trecut pentru a restitui prezentului icoana lui veridică*[32]. *Așa încît ne-am putea gîndi o clipă dacă nu cumva, dincolo de cine știe ce influențe hugoliene (și acelea propuse), nu s-ar putea face vreo legătură între* Memento mori *și opera lui Lingg, mai ales ținînd seama de data apariției marelui ciclu menționat. Căci se știe doar în ce fel primea Eminescu stimulii ideilor mito-poetice și cum se răsfrîngeau de divers și în matca proprie orice înrîuriri venite din afară. Și în special în perioada vieneză s-a situat caleidoscopul atît de pestriț colorat al temelor, motivelor, ideilor care, trecute prin creuzetul creierului său arzător, au devenit atunci și mai tîrziu axele unor opere cu pecete originală inconfundabilă.*

Din Joseph Viktor Scheffel, ca și din Adolf Friedrich Graf von Schack, Eminescu a transcris în manuscrisele sale[33]. *Istoric, colecționar, poet și traducător din literaturi occidentale și orientale, specialist în dramaturgia spaniolă și în cultura arabă din Spania și Sicilia, Schack l-a interesat pe poetul român în cea mai mare măsură prin traducerea în germană a eposurilor despre eroii persani de Firdusi (din 1851) și mai ales prin* Stimmen vom Ganges *(Glasuri dinspre Gange), o culegere de saga indiene pe care este aproape sigur că le-a citit*[34].

A mai citit Eminescu și pe Felix Dahn și pe Karl Wöhrmann și pe foarte mulți alții mărunți. Poetul român intrase la Viena într-o etapă epigonică a literaturii de limbă germană, într-o atmosferă specifică, de romantism întîrziat, îmbibată

[29] Apud Vogt un Koch, *op. cit.*, p. 377.
[30] Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, ed. cit., p. 242—43.
[31] În I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, p. 118.
[32] Rupert Kreller, *Hermann Lingg, sein Leben und sein Schaffen.*
[33] G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II., p. 71.
[34] Ion Sîn-Giorgiu, *op. cit.*, p. 42.

de dulci şi destul de convenţionale melancolii, de ceţurile unei uşoare oboseli care plutea peste lirica muzicală a poeţilor. Mai mari sau mai mici, ei trădau aceleaşi stări, foloseau idei şi imagini analoage, se exprimau în limbaje poetice înrudite, mînuite cu fin meşteşug. El s-a întîlnit cu creaţiile acestor lirici pe care istoriile literare de astăzi abia îi mai pomenesc, dacă nu cumva i-au uitat cu totul, deşi pe atunci se bucurau de oarecare notorietate. Dar amintirile pe care aceşti minori i le-au lăsat au fost de ordinul motivelor, al temelor, al atmosferei de care vorbeam, al elementelor de metrică, de prozodie. Amintirile acestea aveau să rodească, în general, mai tîrziu (cu cîteva excepţii, printre care şi romanul Epigonii al lui Immermann), deoarece în creaţia anilor vienezi poezia eminesciană respiră mai degrabă spiritul furtunos, răzvrătit, răsturnător de lume, al Sturm und Drang-ului, decît blîndele incantaţii ale liricii vienezilor ori münchenezilor contemporani.

În realitate, anii studiilor vieneze au deschis prin filosofie perspectivele uriaşe care aveau să definească universul operei eminesciene. Şi în special dinspre Kant au venit impulsurile cele mai importante care au provocat hotărîtorul seism, demolator de ziduri în gîndire.

După mărturisirea însăşi a lui Eminescu, întîlnirea cu sistemul filosofului din Königsberg a avut caracterul unei revelaţii: «Da! orice cugetare generoasă, orice descoperire mare purcede de la inimă şi apelează la inimă. Este ciudat, cînd cineva a pătruns odată pe Kant, cînd e pus pe acelaşi punct de vedere atît de înstrăinat acestei lumi şi voinţelor ei efemere, — mintea nu mai e decît o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumini noua, şi pătrunde în inimă. Şi cînd ridici ochii, te afli într-adevăr în una. Timpul a dispărut şi eternitatea cu faţa ei cea serioasă te priveşte din fiece lucru. Se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită cu toate frumuseţile ei şi cum că trecere şi naştere, cum că ivirea şi peirea ta însăţi sunt numai o părere. Şi inima numai e în stare a te transpune în această stare. Ea se cutremură încet, de sus în jos, asemenea unei arfe eoliene, ea este singura ce se mişcă în această lume eternă... ea este orologiul ei» [35].

Libertatea absolută conferită de filosofia kantiană spiritului eminescian a fost în realitate lecţia fundamentală a acelor ani, aşa cum se arată prin cercetările ultimelor decenii, care spulberă prejudecata exclusivei domnii a lui Schopenhauer asupra gîndirii poetului român, aşa cum au arătat şi G. Călinescu [36] şi Constantin Noica [37].

Sigur că autorul Lumii ca voinţă şi reprezentare («Die Welt als Wille und Vorstellung») a aruncat, cu eleganţa şi frumuseţea poetică aproape a stilului său, punţile necesare spre înţelegerea dificilei şi extrem de austerei opere kantiene, cum s-a susţinut, pe bună dreptate, de la Ion Petrovici încoace [38]. Şi foarte multe din propoziţiile sale au slujit drept puncte de plecare sau de concluzii (argumentate cu destul de bogată recuzită brahmană ori budhistă) pentru unele poeme eminesciene, ca acelea violent misoghine din Metafizica amorului, pentru Scrisorile IV şi V, iar altele pentru unele pagini de proză ca acelea din nuvela Cezara. Ca să nu mai vorbim de vehementul refuz opus de poetul romantic român realului mult detestat, refuz pus integral pe seama contaminării de pesimismul schopenhauerian, printr-o afirmaţie mult prea generalizatoare, devenită un loc comun în exegeza eminesciană mai veche.

Calea regală a intelectului i-a deschis-o însă şi i-a netezit-o filosofia transcendentală kantiană, făcîndu-l apt de a recepta romantismul german major, în toată extensia teoretică, pe de o parte, iar pe de alta, determinîndu-i voinţa liberă, adică fiinţa morală la adoptarea, în viaţa practică, a imperativului categoric, a celei mai înalte legi morale. Vom reveni, de altfel, mai pe larg asupra acestei relaţii fundamentale, într-unul din capitolele următoare.

Aşadar, fără nici o îndoială, Viena n-a însemnat pentru Eminescu doar cît am spus pînă aici. Nici pe departe! Numai gîndindu-ne că a continuat şi a încheiat acolo tălmăcirea Artei reprezentării dramatice («Die Kunst der dramatischen Darstellung») a esteticianului hegelian Heinrich Theodor Rötscher, putem fi siguri că măcar autorii germani citaţi de acela (şi ne-am referi în special la Ludwig Tieck şi la Jean Paul, iar după Tieck la fraţii Schlegel, colaboratorii lui la celebra traducere germană a lui Shakespeare, versiunea de căpătîi a lui Eminescu) vor fi fost

[35] *Mss.* 2287, ff. 11—11 v, reprodus în *Fragmentarium*, *ed. cit.*, p. 549—550.
[36] G. Călinescu, *op. cit.*, vol. I, p. 12, vol. II, p. 9—11.
[37] Constantin Noica, *Introducere* la M. Eminescu, Lecturi kantiene, Buc., 1975, p. XIII.
[38] Ion Petrovici, *Schopenhauer*, Buc., [1937].

citiți și apropiați și ca artiști, și ca teoreticieni ori critici, pe lîngă cei pe care i-am numit mai înainte.

Oricum, șederea de trei ani în capitala chesaro-crăiască a marcat, cu excepția momentului Kant, o etapă fertilă de acumulări enorme, infinit variate, din cîmpul culturii de limbă germană, ca și din acela al culturii universale.

Abia în perioada studiilor berlineze, între 1872 și 1874, ni se pare însă că poetul avea să înregistreze saltul acela decisiv pentru devenirea lui, dinspre tărîmul cunoștințelor înspre tărîmul sensurilor, al semnificațiilor.

Personalitatea lui puternică mereu căutătoare, mereu chinuită de privelișteа lăuntrică a dezechilibrului între eu și lume, descoperea prin filosofie semnificații revelatoare sau încerca să le descopere, săpînd mereu mai în profunzime. Tălăzuind necontenit printre magmele lumii sublunare în care parcă se simțea căzut și scufundat, poetul strigase ca un titan răzvrătit, ca un demon îndurerat de cădere, aproape în toată creația lui din anii vienezi (Venere și Madonă, Mortua est, Epigonii, *primele varinte la* Împărat și proletar, Mureșan, Memento mori *etc.). Pînă la* Sărmanul Dionis *însă ! Această nuvelă fantastică, reunind într-un anumit fel specific, foarte subiectiv, un joc spectaculos cu categoriile kantiene ale timpului și spațiului, cu mitul romantic al căderii îngerului și cu motivul migrării sufletului, ni se pare a fixa un moment de* catharsis *deosebit de important pentru ființa interioară a creatorului, printr-un soi de anamneză particulară a condiției lui ontice și de apartenență spirituală.*

Pe de o parte, nuvela acoperă și explică, prin cuprinzătoarea arie de referințe ermetice a mitului căderii, toată creația eminesciană anterioară, dominată de un curios complex luciferic. Dar pe de alta, prin libertatea celestă a eroului care transgresează, în sfîrșit, dușmănoasele obstacole puse în cale de spațiu și face timpul reversibil cu simpla putere a gîndului, Eminescu trădează surprinzătoarea modificare pe care a suferit-o prin intervenția filosofiei eliberatoare, în speță a criticismului kantian.

*Cum ar spune astăzi Constantin Noica, poetul ajunsese la conștiința existenței îngrădite a omului și la necesitatea folosirii «*mitului în general, izvorîtă tocmai din îngrădirea spiritului uman*»*[39]*. Și cunoașterea absolută spre care aspira și eroul Dionis și avatarul său Dan, întreaga sa aventură de cunoaștere nu pare să fie decît tot o expresie a «finitudinii» noastre, compensînd incapacitatea umană de contemplare*[40].

[Va urma]

[39] Constantin Noica, *Trei introduceri la devenirea întru ființă*, Buc., 1984, p. 14.
[40] *Ibid.*, p. 18.

SAECULUM

CENTENAR MATEIU I. CARAGIALE

Jocul vieții și al scenei în opera mateină

Mateiu I. Caragiale nu a scris piese de teatru, ci numai poezie și proză — ba chiar și aceasta din urmă a fost calificată de aproape unanimitatea criticii drept poetică, la limitele realismului și chiar dincolo de el.

Totuși, orice lectură inspirată — adică proprie să pătrundă esențele, dacă nu chiar Esența unei Opere — pune în lumină numaidecît elementul fundamental în jurul căruia se cristalizează, în formații geometrice tipice, liniile directoare ale compoziției artistice. În speță, primul obstacol care se înfățișează lectorului *matein* este legat de personajele sale, stranii, neobișnuite, s-a spus, cu o psihologie contrastantă, cu o etică aparte, personaje cu o puternică personalitate și totuși fluente, insuficient realizate sub raportul a ceea ce s-a numit, și se numește încă, al *caracterelor*.

Vom releva aici însă *teatralitatea* acestor personaje, care se joacă pe ele însele, impunîndu-și un comportament, arborînd o costumație ce le sporește sau, în orice caz, le menține nestrămutată, am spune, indicația regizorală de bază, supunîndu-se unui destin, în a cărui înfruntare cu succes ele nu cred.

Într-adevăr, ca în teatrul trecutului, dar cu egale făgăduințl și în cel de experiment, mai apropiat de noi, în epica mateină, haina face pe om, ambianța îi decide soarta, într-un determinism autoritar. Născuți într-un oraș blestemat, sau stabiliți în el, eroii trebuie să-i plătească tributul de sînge. Berlinul va fi fatal lui Aubrey de Vere, din *Remember*, Bucureștii se vor înfățișa ca un oraș nefast, *crailor*. Eroii au de ales, în absolut, între a evada, a fugi, a se retrage, cum procedează povestitorul din *Remember* și Pantazi, din *Craii de Curtea-Veche* sau a plăti un tribut fatal duhului locului — este cazul lui Pașadia, din același roman. Dar cel care pleacă alege, paradoxal, tot o soluție thanatică, pentru că, în cazul lui Pantazi, marea înfățișează moartea, absorbirea în marele tot, impersonala contemplație, pierderea de sine, deci, ca împlinire. Povestitorul din *Remember* va purta toată viața arsura nevindecată a unei enigme ce-l devoră, oricît refuză să și-o mărturisească : a nu intra niciodată în posesia adevărului rămîne pentru el datoria unei necunoscute complicități, subiect acut al unei piese în două personaje.

În *Craii de Curtea-Veche* mai există un personaj, cel mai teatral, din specia indestructibilă, căci reprezintă însuși maleficul duh al locului, persistent, răzbătător, apt să resuscite, dar refuzat în principiu de cunoașterea bucuriilor pure — Pirgu, obsedantul Pirgu...

Pajerele, sonetele, aduc în scenă *măști* create cu aceleași tipare, numai că în stilul istoric al evocării. Poate însă că, prinse în frescă, și exterior, personajele din *Pajere* — *Trîntorul*, *Boerul*, *Domnița* — sînt încă mai teatrale, în sensul imediat.

Determinată cu strictețe, lumea din epica mateină îngăduie mai multe interpretări regizorale, dar și indicații foarte precise, restrictive prin urmare, cît privește locul desfășurării, ținuta personajelor, dicțiunea, mișcarea scenică.

Locul este închis, fiindcă un oraș presupune un spațiu circumscris, poate chiar un *cerc magic*, în orice caz o *cetate* cu porțile străjuite. Cel care a venit să rezideze doar o vreme — Povestitorul din *Remember* în Berlin, Pantazi, din *Craii*, în București — este de-a dreptul *pașaportar*. Cînd Povestitorul fără nume din *Remember* se va dedulci în orașul de care avea mare slăbiciune,

poliţa unei crime ce l-ar putea implica şi distruge, îl izgoneşte scurt; cînd Pantazi, doborît de dragoste pentru Ilinca, hotărăşte să şi-o facă soţie şi, deci, să se rebucureştenizeze, ieşind din incognito-ul său, redobîndindu-şi identitatea, destinul îi zmulge cu toată cruzimea iubita, îl suie în trenul către graniţă.

Personajele mateine nu sînt zgîrcite la vorbă, deşi în proza scriitorului dialogurile sînt o excepţie. Dar în cele patru părţi ale *Crailor de Curtea-Veche* sînt două ample «spovedanii» şi un larg expozeu despre familia lui Pirgu.

Dacă oraşul este temniţa cea largă, celula o reprezintă încăperea, în *Craii* cîrciuma, salonul lui Paşadia, dormitorul lui Pantazi. În fiecare din aceste locuri se vorbeşte altfel, element teatral tipic. Figuranţii nu au replici, în buna regulă a teatrului; ei intră şi ies, cum o cere desfăşurarea acţiunii. Cel care trage cortina, la deschiderea spectacolului şi la terminarea sa, este Povestitorul, personaj romanesc, desigur, cel care însă, transformă, *ad usum lectoris*, piesa de teatru în roman! El se aseamănă, structural, conferenţiarului care premerge reprezentaţia de gală, şi a cărui cea mai preţuită calitate rămîne aceea de a nu se substitui spectacolului însuşi. Povestitorul este, aşadar, un ins sistematic, harnic, bine informat sau în postură de a se informa; el aranjează scena, o mobilează, fără exces de butaforie — Mateiu e un modern — dar şi fără plăcerea scenei goale, din piesele-dezbateri.

Din fotoliul său, spectatorul *vede* cămăruţa din care porneşte Povestitorul, indicată extrem de sumar, cum era şi cazul, apoi, mai consistent, birtul, şi cu detalii flamboiante, interioarele lui Paşadia. Ca şi la teatru, dar nu ca la cinematograf, anumite scene se petrec în culise — nu vom fi martorii bufniturii în apele Spreei a trupului nefericitului Aubrey de Vere şi nici ai morţii lui Paşadia, nu vom asista la agonia atroce a Ilinchii Arnoteanu, vom rămîne pe prispa stabilimentelor deochiate pe care le frecventează, la spartul nopţii, *craii*.

Povestitorul reuneşte personajele, le prezintă, ceea ce la teatru ele fac mai lesne singure.

S-a reproşat *Crailor de Curtea-Veche* lipsa unei acţiuni propriu-zise, în sens balzacian, de pildă, şi chiar apartenenţa la genul romanesc. Sub raportul gradaţiei, nu se întîmplă în carte mare lucru. În acest sens, acţiune n-au nici *Azilul de noapte*, a lui Gorki, nici replica modernă, *Aşteptîndu-l pe Godot*, a lui Becket. Dar au oare piesele lui Albee, în care iarăşi, nu se întîmplă mare lucru, dar cu cît răsunet?!

Ce fac eroii din *Craii de Curtea-Veche*, cu ce se îndeletnicesc ei? Lor nu li se mai pun chestiuni materiale sau de carieră — în fapt trîndăvesc, povestindu-se — manieră şi ea tipică scenei. Pe această cale situaţia se încordează, spectatorul pricepe că o singură scînteie poate arunca totul în aer, că aşa are chiar să se întîmple, odată ce eroii sînt nişte mari nemulţumiţi asupra cărora s-a abătut un blestem, acela dat în vileag de Pena Corcodușa.

Ca gen, *Craii de Curtea-Veche* se pretează cumva *melodramei*, dar mai sigur *tragediei*, acelui verdict de neînlăturat al destinului. Pieirea este scrisă pe fruntea celor aleşi, curge prin vinele lor de la naştere, este chiar moştenită. *Craii* sînt nişte damnaţi care nu-şi pot părăsi condiţia; zeii i-au însemnat, le-au aplicat stigmatul, le-au dat drumul în lume ca să semene nenorocire şi ca să se autonimicească. Ei trebuie să-şi plătească păcatele ereditare asemeni eroilor din tragedia greacă, aşa încît ceea ce mai adaugă personal la încărcătura lor negativă este neglijabil. De unde şi inadvertenţa disputei despre moralitatea sau imoralitatea lui Pantazi şi Paşadia, personaje ce nu pot demisiona din alcătuirea lor, chiar dacă şi-ar propune-o cu ultima energie. Eroii aceştia nu pot fi, prin urmare, nici buni, cum superficial, pare Pantazi, nici răi, cum îi place să se înfăţişeze lui Paşadia.

Dar Pirgu? Dacă Povestitorul este regizorul de scenă, Pirgu este Charon însuşi, conducîndu-l pe cel condamnat către Styx. Parvenirea sa, de mai tîrziu, se înscrie într-o altă piesă, de moravuri, de astă dată. Prin Pena Corcodușa, eroii îşi cunosc sfîrşitul, ea deţine rolul mesagerului zeilor, vorbind în dodii. Din împrejurarea că, aşa cum am afirmat, *craii* sînt nişte damnaţi, a rezultat, în critică, lunga polemică asupra numărului real al *crailor*, dacă sînt ei *doi*, *trei* sau *patru*, respectiv dacă intră sau nu, în numărul lor, fie Pirgu, fie Povestitorul. Aceasta rămîne o problemă de perspectivă, însă. Interes prezintă felul în care se vor prăbuşi eroii. În acest sens, apariţia în scenă a Raşelichii Nachmanson şi existenţa, undeva, prin apropiere, a casei adevăraţilor Arnoteni, către care cheamă cu sinistră insistenţă Pirgu, sînt edificatoare asupra naturii finalului.

Mai există, e drept, şi o «acţiune», una circulară — de circuit, adică — şi cum *Craii de Curtea-Veche* a fost scris în

forma romanescă, tocmai această *circularitate* a produs nemulţumirea, în epocă, a criticii, ca şi încîntarea comentatorilor actuali, mizînd pe noile expresii ale romanului. Ca *op* teatral însă, modalitatea se încadrează în gen, cu justeţe. Chestiunea *operei deschise* se pune altfel în teatru, decît în proză, firește. Aproape orice piesă de teatru este, de principiu, *deschisă*, chiar *Hamlet*, cu podiumul său de leşuri, în final, căci în ultima scenă soseşte Fortinbras. Unui Richard îi va urma un altul, unui Henric un alt Henric, ca să nu mai vorbim de sarcina însăşi a regizorului de a răsturna fizionomia cîştigată, şi deci consumată, a unui personaj. Sub acest aspect, şi *Remember* şi *Craii de Curtea-Veche* sînt piese eminamente interpretabile şi, în consecinţă, *deschise*. Mateiu I. Caragiale intenţiona, de altfel, să dea o urmare *Crailor*, cu *Soborul ţaţelor*. Taina însăşi, ce se aşterne ca un cort de teatru asupra fiecăreia din operele mateine, e un element al nesfîrşirii, se înţelege.

Revenind la prozele mateine ca obiecte de teatru, să observăm că în *Remember* — piesă în două personaje —, un loc de seamă, pentru că e integrat simbolismului intim al operei, îl deţine costumaţia personajului central. Sir Aubrey de Vere — dacă aşa se numea insul în chestiune — este un travestit, o păpuşă mecanică ; aflăm tot ce se poate afla despre el privindu-l cum trece şi cum e îmbrăcat, în femeie, ca şi în bărbat. Un travestit este însă şi Pantazi, din *Craii*. Barba — ţăcălia sa blondă — îl apără de inoportuni, dar nu şi de destin, care nu-l pierde din ochi. Scrobit, în haine de gală, coboară Paşadia, plin de morgă, scările somptuoasei sale locuinţe, unde toate lucrurile sînt închiriate. În hainele de gală, Paşadia redevine diplomatul trăgător de sfori, omul de lume ireproşabil, nu mai puţin cinic însă, pe care-l admiră discipolul, primind şi lecţia de morală ce i se face pe un ton înalt. Rochia roşie a Raşelichii figurează culoarea călăului, precum zdrenţele Penei Corcodueşei, calitatea ei de Pythonissă, nebunia sacră. Costumul strîmt care rotunjeşte burtica lui Pirgu ne duce cu gîndul la costumaţia vulgară a diavolului ce i se înfăţişează lui Ivan Karamazov şi, mai apoi, în ripostă, lui Adrian Leverkühn, din *Faustus*-ul lui Thomas Mann. Iar la acest capitol al dizarmoniei, al diversiunii să remarcăm prezenţa scenei bufe, atroce, realistă în trăsături de extremă caricaturizare, precum atmosfera din casa adevăraţilor Arnoteni, scena bucuriei sălbatice a lui Pirgu cînd îşi moşteneşte tatăl şi întrevede o căpătuire apropiată.

Atunci, *tragedie* sau *comedie tragică* ? La alegere, firește...

Nu vom trece cu insensibilitate peste anumite categorii intrinseci teatrului, absente în opera mateină. Ele aparţin formei. Cum spuneam, dialogurile sînt ca şi inexistente în proza lui Mateiu, unde personajele monologhează, sub atenta transcriere a Povestitorului. Dialogul viu şi permanent din *Momentele* lui Ion Luca a fost sistematic evitat de fiu şi înlocuit cu rostirea Povestitorului, cel care, cu un cameleonism exemplar, pe toate registrele, vorbeşte pentru toate personajele, *în* şi *pe* limba fiecăruia. Obiectiv, şi Pantazi şi Paşadia sînt inerţi. Ei nu vor putea fi transpuşi decît în limbajul filmului care foloseşte imaginea şi, în genere, replica laconică.

Un regizor teatral care s-ar încumeta să pună în scenă *Craii de Curtea-Veche* ar fi silit să creeze mai întîi un fundal mişcător, de felul diapozitivelor, şi să-i pună pe actori să mimeze — o pantomimă deci — iar pe Povestitor, să grăiască. Aceasta, pentru că teatralitatea *Crailor de Curtea-Veche* este una de esenţă, iar în secundar, una de mimică, gest şi atitudine.

Lumea ca spectacol l-a pasionat pe Mateiu I. Caragiale, care, altfel, nu s-a gîndit să scrie teatru. Ar fi făcut-o, cu certitudine, dacă părintele său, de care ţinea să se distanţeze cu orice chip, ar fi fost poet sau romancier. Cît de mult s-a putut desprinde de Ion Luca este însă, după vorba populară, altă căciulă.

Şi, ca un simplu amănunt, anecdotic, Mateiu I. Caragiale nu s-a bucurat de darul rostirii actoriceşti. Vorbea defectuos, pronunţînd *r*-ul ca pe *v*, graseind. Împrejurarea nu-l împiedica să fie un povestitor captivant şi un om de mare farmec, atunci cînd îi plăcea lui. Din păcate pentru contemporanii săi, se deschidea arareori. În schimb, îşi citea din opere — în speţă din *Craii de Curtea-Veche* (există mărturii din epocă) — şi anume, arhaizînd încă mai pronunţat textul, prin eliminarea trăsăturii de unire, aceea care elimină o vocală. Nu accepta nici un fel de aglutinare, ceea ce poate semnifica preţul pe care-l punea pe fiecare vocabulă, chiar pe cele de legătură, ca înzestrată cu încărcătura ei specifică.

Respectul artistului pentru uneltele lui...

Barbu CIOCULESCU

Mateiu I. Caragiale : Memoranda *

Dom. Sionu

1928 — **La surface cultivé en 1927/28 : pogones environ 352 1/2 dont : 200 à Marica M. Caragiale [;] 140 à Florica Voinescu [;] 10 fond cour [;] 1/2 devant idem [;] 2 aïre [.]**

Ces chiffres sont approximatifs ; les chemins intérieurs etant comptés dans la cote intangible des propriétaires, le fond de la cour, la devant et l'aïre n'etant pas arpentés et Florica V[oinescu] ayant vendu de sa part de propriété 60 pogones intégraux.

De cette superfice on a cultivé pogones: a) en régie: 72 blé, 32 maïs, 26 avoine, 10 orge. b) en dîme : 3 1/2 millet, 14 1/2 fourrage, 194 1/2 maïs. On a donné 2 (ou 4) au logothète et on a mis aussi de chanvre et du lin. Il va de soi que les pogones cultivées en dîme sont plus petits que ceux cultivés en regie. Au reste, une telle confusion règne dans toutes les données et toutes les ciffres de mon associé, qu'il est très difficile, sinon impossible de les tirer au clair. Il n'y a d'exact que les chiffres des rendements et ceux que j'ai pu constater et vérifier moi-même.

Récolte céréales à chaume (et haricots) — **Engagé pour battage céréales à chaume bohémiens : 21 têtes, payés par couples à L. 70 par la journée de travail, L. 35 le solitaire, L. 40 le chef. En outre : 16 1/2 d.d. farine maïs, légumes et 10 paquets tabac. Ont travaillé VIII 23 et 28 une demi-journée ; 24, 25, 27 une journée entière.**

VIII 28 — **Le rendement en l'avoine aurait été plus fort si on n'en eût pas volé 4 monceaux de gerbes ; les chevaux ont mangé aussi.**

IX 23 — **Troqué ma part de liasses chanvre et lin contre 9 volailles (poules et poulets).**

1929 — VII — 26 — **Vendu à un berger 2 pogones herbes sauvages à L. 250.**

X — 15 — **Cueille maïs : I-er jour — 27 cultivateurs.**

En avril 1929 j'ai fermé le chemin **«de la garre»** qui passait devant la maison de Sionu — **En dépit de l'adresse de la mairie, je ne l'ai plus rouvert et l'affaire en est restée là.**

1931 — Juin 12/13 — **Cambriolage de la maison. Vol des effets, vaisselle, fusil.**

oct. 26 — **Surpris frère de Sandu Ștefan volant maïs.**

1931 — Nov. 3—4 — **Gh. Costesco me fait faux-bond et je perdrai encore un jour.**

Nov. (fin) — **Total du maïs vendu et livré** d.d. 7920.

1932 Nov. 30 — **Sans aller à proprement dire une faillite, mon systeme d'exploitation n'a pas abouti à de bons résultats. Il en va non seulement à des moins-values, mais à un amoindrissement moral et à une crise d'autorité du propriétaire. Desormais il faut établir un règlement sur les dispositions duquel je ne dois faire aucune concession ou exception.**

Règlement pour la récolte de maïs du domaine

— **Les épis une fois cueillis et déposés dans l'enclos de la ferme y seront laissé (ou bien épluchés),** mais on ne procédera à la dîme que :

* În 1923, cînd s-a decis să-şi noteze date zilnice, eventual în vederea scrierii unui *Jurnal*, Mateiu I. Caragiale şi-a intitulat foile : *Agenda, Acta, Memoranda*. În 1927, într-adevăr, scriitorul începe redactarea *Jurnalului* său, cu o singură însemnare, spre a reveni tocmai la data de 15 aprilie 1928. Tot din 1928, Mateiu ne-a mai lăsat un *Jurnal*, la Sionu, pe care l-a intitulat simplu : *Memoranda*. Datele din această *Memorandă* de sine stătătoare privesc numai întîmplări petrecute la ferma din Fundulea, cele mai multe legate de problemele cultivării agricole, de sporire a randamentelor şi, respectiv, a veniturilor. În *Agenda* bucureşteană apar numai ecouri ale acestor însemnări care, de altfel, nu sînt singurele aparţinînd «cancelariei» de la Sionu, unde scriitorul îşi înfiinţase chiar şi o «Curte de Conturi» ! — o arhivă foarte minuţioasă.

Memoranda de la Sionu, în ciuda puţinelor sale file, completează fericit celelalte pagini memoriale ale scriitorului, oferindu-ne posibilitatea să-i întregim portretul moral.

În alte lucrări ale noastre, am folosit unele părţi din această a doua *Memorandă*, pe care o înfăţişăm acum în forma ei integrală, adăugînd-o celorlalte documente memorialistice, atît de preţioase în cazul lui Mateiu I. Caragiale. *Manuscrisul, se află în colecţiile* Bibliotecii Centrale de Stat, în Fondul Saint-Georges, la cota C—L. IX/7—8. El este alcătuit din foi separate, format sfert de coală. Scrisul este mărunt, citeţ, cu cerneală neagră-sepia.

B.C.

a) après avoir dîmé les tiges. **La part du propriétaire sera deposée à l'endroit qu'il voudra bien indiquer (et ne donnera plus de tiges à crédit).**

b) après avoir liquidé la situation [ill] du cultivateur (auquel on ne consentira plus de crédit, aussi minime que soit.

c) après avoir dûment labouré le lot réspectif.

d) après avoir dûment nettoyé l'endroit de l'épluchage.

Les dispositions du présent règlement seront appliquée intégralement, sans discrimination entre elles et le plus strictement possible (voir 1933 XI. 18).

Dec. 10 — Après un mois de beau temps, aucun labour.

1933 Septembre 20 — **Le maïs est abondant, trop vert cependant. Les arbres magnifiques,** le chêne **particulièrement. Les** jeunes peupliers **ont poussé énormément à s'en étonner, celui de Marica surtout. De tous les plants de vue, lui seul a resisté ; très beau.**

Octobre 2 — **Semé (à Bucarest) les capsules de** Paulownia **(pas germé).**

Novembre 4 — **Maladie des 3 jeunes poules Rhode-Island abondamment envahies par menues chiques en groupe. Traitemant : badigeonnages de (?) pétrol au sel, mie de pain trempé dans vin rouge, poivre et 2 cuillerées d'huile.**

Novembre 5 — **Un de deux vieux dindons indisposé (typhus) (?) depuis plusieurs jours, ne peut plus bouger et meurt peu après-midi.**

Novembre 6 — **Les 3 poules Rhode-Island vont mieux, se nourissent, mais ont les pattes toujours paralysées.**

Novembre 10 — **Suspension travaux cause pluie. Révoqué disposition relative Stere Bratu (voir 6 X) et réduction dette Ilie Avrigeanu. Dois procéder avec fermeté et énergie.**

1934 VI — 30 — **Le beau grand coq Rhode-Island est mort pendant mon absence. Des 2 coqs et de 4 poules que j'ai apportés, il me restent : 1 coq et 2 poules (du dernier transport) qui ont bien resisté. Les poules sont excellentes pondeuses, médiocres couveuses et mauvaises éleveuses. J'ai 24 poussins „Rhode Island" (9 de la grande poule, 13 de la plus petite des deux et 2 (ill) par une dinde.**

— on a planté ce dernier printemps encore un robinier pour complèter rangée gauche (de 7) plantée 17.IV.31.

VII — 9 (1934) — **Une bête inconnue (vraisemblablement un blaireau) a éventré dans la fôret 3 poussins „Rhode Island" ; 4 autres disparu en même temps ont eu probablement le même sort.**

11 — **Constaté disparition de 8 autres poussins plus grands.**

28 — **Une des 2 grandes dindes morte.**

IX 22 — **La replantation du figuier lui a été funeste, un bassinage sous le soleil très vif lui a échaudé les feuilles. Pour cette année-ci le développement en a été enrayé. Pourvu que les tiges aient résisté (voir 25.V).**

21 — **Après 2 jours d'abri du soleil (20, 21 IX), un de pluie (23 IX) et un de brouillard, de bruine et couvert (24 IX), le figuier en a repris, toutes les tiges se sont redresés et raffermis au bout, aussi que la plus part des tiges, des feuilles, quoique ces dernières en mauvais état (calcinées et prêtes à tomber). La végétation n'a pas été enrayé (voir 25 V).**

1935

Dom.

(suite) — Total général : d.d. 3655 — kgr. 53.143 $\frac{700}{1000}$

VI 30 — **L'étendard est en berne à Sionu. Le bras fort du domaine n'est plus et ne pourra plus être remplacé. Jamais la végétation n'a été plus vigoureuse, ni le jardin mieux cultivé. Les pervanches sont magnifiques, les catalpa ont poussé démesurément, comme les [ill] et les lis rouges, le figuier (voir 25.V.34) dont j'avais coupé les branches sèches dans la première semaine du mois passé a donné de nouvelles pousses de feuilles nombreuses, les cantaloups d'Alger ont été plantés symetriquement.**

4 dec. XI — **Haricots (1935). Pris à Bucarest d.d. 2 (1 : 18 IX. 35) laissé au domestique d. 1/2.**

G. CĂLINESCU – DOUĂ DECENII DE ETERNITATE

Elocvența hîrtiilor uitate

Două mape, aflate în arhiva G. Călinescu, păstrează în manuscrise documente disparate din epocă și iconografie, urme ale trecerii scriitorului prin Italia în ultimii ani de viață. Conținutul uneia reprezintă materialul documentar din timpul călătoriei la Florența, în perioada 11—15 martie 1962, prilejuită de Adunarea Generală a Comunității Europene a Scriitorilor. Al celeilalte, materialul documentar din timpul călătoriei efectuate cu ocazia manifestărilor comemorative în cinstea lui Pico della Mirandola, între 15 și 18 septembrie 1963, în localitățile Mirandola, Modena, Ferrara.

Parcurgerea atentă a acestor mape este de un deosebit interes pentru istoria literară, nu numai pentru că prin intermediul lor pot fi stabilite cu exactitate anume date din viața lui G. Călinescu, ci și pentru că îl surprind pe om în diferite ipostaze. În clipe de singurătate, cînd simte nevoia de a comunica, și atunci își ține un succint *jurnal*. În grup, cînd un anume accent, o observație aruncată în fugă pe un catalog, pe o revistă ori pe o *carte-menu*, devin grăitoare pentru disponibilitatea, disciplina și fervoarea sa. Scrupulul exactității, pentru dovedirea căruia un singur exemplu este suficient. Acela de a-și pune sub semnul îndoielii o localizare, făcută de la fereastra hotelului din Florența, în *jurnalul* pe care nu se gîndise vreodată să-l facă public. Marea capacitate de lucru. Există aici hîrtii care vorbesc despre travaliul riguros al informației, despre o redactare în care se simte mereu nevoia de precizare, de îmbogățire cu reflecții. Autocontrolul. Întreaga derulare de fapte de la simpozionul pentru comemorarea lui Pico della Mirandola stă mărturie că nu poate fi vorba aici de vreo metaforă. Trăirea dramatică, intensă, în momentul limită de la acest simpozion, cînd a înțeles că orice încercare de a-și citi textul în public este zadarnică într-o atmosferă închistată de prejudecăți. Forța de a se impersonaliza, de a pune distanță între fapte și expunerea lor în scris. Pe scurt, portretul interior, mai puțin cunoscut, al lui G. Călinescu, capătă noi accente dacă, avînd acum revelația documentelor, recitim și ceea ce a publicat G. Călinescu la *Cronica optimistului* [1], legat de cele două momente indicate aici.

Intitulată *La Florența*, cronica datată 30 martie 1962 este, printre altele, decor și spectacol al orașului care, scos din amintirile tinereții cu toate valențele lor de poezie, se confruntă cu decorul, convențional pentru acele locuri, al iernii. «*Ceea ce era marmura în Grecia antică* — scrie G. Călinescu — *este în această Atenă italică blocul aspru de granit. Totul este pozitiv, geometric, armonios chiar în teribilitate, nimic nu rupe o armonie fără lacune. Colosul este disimulat cu o știință rafinată a proporțiilor, spiritul tutelar al acestei Acropole întunecate este Michelangelo. Negrul aici este focos, verdele vegetal are vibrațiile roșului. Ceața face absurdă sforțarea geometrică. Brunelleschi n-a prevăzut zăpada pe cupola de la Santa Maria del Fiore, nici Cellini un sînge de bronz care, fără complicitatea soarelui, nu sugerează gîlgîirea*».

Am reținut observația despre necesitatea complicității soarelui pentru a sugera gîlgîirea sîngelui de bronz, scurs din capul Meduzei tăiat de eroul grec, anume pentru a atrage atenția asupra neobișnuitului climei pe meleaguri cunoscute, așa cum singur o spune, în tinerețe, sub soare arzător și lumină puternică. Acel martie friguros din 1962 a surprins dureros pe G. Călinescu. Alături de Tudor Vianu, care făcea parte din delegația română, pe străzile Vienei, Florenței, Romei, ambii foarte bolnavi, dornici în același timp să vadă, neobosiți în a admira [2].

G. Călinescu a pornit în călătoria aceasta cu emoție, vizibilă în toate notele pe care le ține. Scrise cu stiloul, tremurat, din mersul trenului, de la trecerea frontierei (pe la Arad) pînă cînd ajunge la destinație, însemnările sale cuprind observații asupra timpului, asupra călătorilor, urmate de ecoul imediat al întîlnirii cu Florența. Pentru duminică, 11 martie, notează în fugă elogiul adus la Congres fostului președinte, efectul neplăcut pe care l-a avut asupra sa audierea cuvîntului unuia dintre vice-președinți, alte locuri vizitate impresii de la un concert. Totul cu spiritul de observație acut și

[1] *La Florența*, în *Contemporanul*, nr. 13, din 30 martie 1962, p. 1 ; *Pico della Mirandola*, în *Contemporanul*, nr. 38, din 20 septembrie 1963, p. 1 ; *Demnitatea omului*, în *Contemporanul*, nr. 39, din 27 septembrie 1963, p. 1 și 7.

[2] Vezi : *Cîteva amintiri*, în *Contemporanul*, nr. 22, 29 mai 1964, p. 1.

măsura exactă a lucrurilor, dacă nu facem decît să amintim caracterizarea dirijorului Paul Hindemith și a orchestrei simfonice din Pittsburgh. Insistent apar frigul, oboseala, umezeala străzilor pline de umbrele. Fragment care în textul din *Contemporanul* dă amploare impresiilor despre orașul marii încrîngături a familiei Medici, transportat cu pinii și chiparoșii săi în zonă hiperboreală. Notațiile de pe filele disparate de *jurnal* îi traduc în schimb înverșunarea pozitivă, adesea exprimată în șarje, pînda, jubilațiile, accentele cordiale și mai puțin coșmarul metafizic.

Începînd de luni 12 martie pînă vineri 23 martie, *jurnalul* pe zile este laconic. Simple numiri de oameni, acțiuni, deplasări în alt oraș. Luni, 12, *«alegeri»*, pentru noul comitet de conducere al COMES-ului ; marți, 13, după ce vizionează la *«cinema»* filmul *Senilità*, după romanul lui Italo Svevo, trece pe «Ponte vecchio» ; joi, 15, are o întîlnire cu «Chamson» ; vineri, 16, *«partiti per Roma»*, *«alle 6 simpozion»*, și indicarea hotelului unde este cazată delegația. Loc pentru identificarea căruia G. Călinescu și-a făcut schițe. Marți, 20, primire la Ambasada Sovietică, unde, după conferințe, au fost purtate discuții.

Ceea ce în jurnal este doar enumerare, capătă vibrarea considerațiilor de scriitor ale lui G. Călinescu, în textul publicat în *Contemporanul*. Astfel, *alegerile* din 12 martie aduc în contextul de pulsație a sălii, figura de *«poet de o mare elevație, pus de mulți alături de Leopardi»*, care este noul Președinte al Comunității, Giuseppe Ungaretti. În esența cuvintelor acestuia, G. Călinescu descoperea concluzia încurajatoare a adunării, «dialogul» între cele două sisteme de viață, pentru care el însuși a fost nu numai adept, ci și militant. *Simpozionul* de vineri, 16 martie, de la ora șase, reține în textul dezvoltat din simpla lui semnalare în *jurnal*, freamătul nedisimulat după reușita în fața unui auditoriu favorabil. G. Călinescu citează un fragment din luarea sa de cuvînt, rostită pentru a «explica» celor de față *«ce sens dăm noi ideii de luptă prin artă»*. Cîteva foi disparate păstrează fragmente de gînduri, din care am reținut formulările «calm ardent», «rațiune», «persistență», «seninătate», idei posibil a fi asociate sensului acestei «lupte prin artă». De la trecerea de atunci prin Roma se păstrează harta orașului, cu drumul trasat cu cerneală. Pare un fel de program de a revedea drumuri de mult știute, în jurul imensului spațiu verde de la Villa Borghese. Aici se află și Viale Giulia cu Academia de Romania, unde a locuit în timpul studiilor la Roma, de asemenea, parcul Pincio. Liniile de pe hartă se constituie în ultimă instanță într-un fel de arie magnetică, asupra ei operînd magia amintirilor tinereții.

Pentru data de marți, 13 martie, G. Călinescu se vădește, față de *jurnal*, mai darnic în detalii în notele de pe *cartea-menu* pentru prînzul oferit de COMES. Din notele scrise cu creionul, se deduce că masa a avut loc în ziua amintită, G. Călinescu aflîndu-se acolo *«invitato alla tavola d'onore, presso di me Vigorelli»*. Fie pe copertă, fie în interior, citim numele lui Giancarlo Vigorelli, ziarist și critic literar, inițiator al unor importante reviste de cultură și politică europeană, ca *L'Europa letteraria*, al lui Elio Vittorini, romancier și luptător în Rezistență, promotor al unui realism modern, al criticului și istoricului literar Luciano Anceschi, cel care a înființat revista *Il Verri*, al lui Alfredo Panzini, cel căruia recenzîndu-i în 1924 la revista *Roma*, cartea *La Lanterna di Diogene*, îi și traduce unele pagini, ca și lui Fernando Paolieri, scriitor verist căruia, în aceeași perioadă a începuturilor sale de istoric și critic literar, G. Călinescu îi traduce din *Novelle selvagge*, *Pescărușul*, însoțind traducerea de o prezentare, din care reținem asemănarea cu Sadoveanu, cu toate deosebirile de medii și personaje. De asemenea, numele poetului italian distins cu Premiul Nobel pe anul 1959, Salvatore Quasimodo, cît și numele academicienilor francezi Pellenc și Vigier, pe care îi cunoscuse cu un an înainte în sudul Franței, numărîndu-se printre reprezentanții acestei țări în Asociația de Prietenie Româno-Franceză, din acel timp.

Nu ne putem pronunța cărei zile sau ocazii îi poate fi atribuit exercițiul de reconstituire din memorie a celor patru din opt versuri ale poeziei *Alla Signorina Maria A.* de Giosuè Carducci, citate în *Curs de poezie*, tipărit în fruntea volumului *Principii de estetică*, în 1939, cît și speculațiile îngrămădite în jurul lor pe pagină, diametral opuse celor din prelegerea a VII-a a susnumitului curs. Pagina, neprelucrată în vederea publicării, ni se pare cu atît mai mult în măsură să surprindă inflexiunile sensibile ale analizei textului, disecat cu devoțiune constrîngătoare pentru adevăr, înainte de elaborarea oricît de paradoxală sau temerară, doar la prima vedere. Transcriem aici această însemnare :

«„Esce la poesia / O piccola Maria / Quando malinconia / Batte del cor la porta /"

C'è una malinconia ma meditativa, voci allegrezza del cuore patito che pressente l'avvenire e va verso di lui.

Un disagio cui visse al presente imperfetto» [3].

Cu cîteva infime excepții, primirea de la Legația Română de la Viena, ca și aceea de la Ambasada Sovietică de la Roma, atît în *jurnal*, cît și în celelalte *note* sînt descrise în italiană. Parcă prin dorința de a-și supune unui riguros examen cunoștințele de limbă deprinse în timpul studenției și cînd a frecventat Arhivele Vaticanului. După anii scurși de atunci are însă rezerve, așa cum ne lasă a înțelege citindu-i rîndurile, pregătite pentru o eventuală participare al toasturile de la dejunul oficial, organizat de COMES. Rînduri așternute cu un scris ușor, abia atingînd cu vîrful creionului cartonul, ceea ce îi dă surprinzătoare transparență acestei banale coperte a respectivului imprimat pentru *menu*-ul dejunului oficial, pe dosul căruia își notase gîndurile. Ne întrebăm însă dacă ceea ce se pregătea să afirme echivalează cu o convingere, sau era un mod de a pune în valoare, mascîndu-și micul orgoliu interior, calitatea limbii italiene literare, recunoscută de specialiști.

«Per quanto io sono visuto non pochi anni in Italia e fatto delle indagini scientifiche nei suoi Archivi (de V[atican]) sentendomi sempre più italiano che romeno, sono nelle condizioni di colui che congendandosi dal suo paese e ritornando dopo molti anni si vede nel doloroso stato di aver dimenticato l'italiano. Pure lo riapprendo se io adesso parlo nella lingua di Dante vi assic/uro/ che il mio cuore parla ancor bene» [4].

Față de cugetările izvorîte spontan din mecanica suficient de rigidă a programului unui congres internațional, reținem dintr-un text gîndit anume pentru a fi încredințat tiparului, cum este *Cronica optimistului* intitulată *La Florența*, caracterizarea frumosului. Caracterizare valoroasă pentru nuanța biografică a locului ca și tabloul orașului realizat sub imperiul senectuții. E vorba aici de frumosul din punctul de vedere al relației cu viața. Perspectivă care nu a fost pierdută din vedere de scriitor, oricît de puternic ar fi fost antrenat în tumultul de mișcări ale gîndului. «*Esența sa* [a frumosului] *rămîne fundamental etică și presupune o pulsație mereu vibrantă a inimii morale*». Ecou, în 1962, al altui gînd, exprimat în 1945, referitor tot la Florența. Nu la «*cea plină de artiști*», «orașul-muzeu», care supralicitează prin cantitate, cum îi desprinde o trăsătură reală din materializarea scenografică pentru secvența florentină din 1962, ci alta care trăiește sub regimul prezenței nemijlocite a lui Dante: «*Operele nu sînt frumoase din cauza perfecțiunii pur formale, ci din cauza gîndului superior pe care îl exprimă*».

[JURNAL FLORENTIN]

«8.III.62 giovedi 7.20 partenza di Bucarest la 19 fără 10 Arad [.] 9.III venerdi 5.20 ora europ.[eană] plecare din Hegesbahn ? [5] **Ungaria [.] 7, legație, vermut, rachiuri [.] jos complot** [indescifrabil], **muzeu, cinema [.] iar legație [.] 10.20 plecare** [6].

[3] «*„Iese poezia / O mică Maria / Cînd melancolia / Bate la ușa inimii /*"

E o melancolie dar meditativă, voci bucurie a sufletului frămîntat care presimte viitorul și se îndreaptă spre el.

O nefericire pe care a trăit-o la prezentul imperfect».

[4] Text pregătit de G. Călinescu în timpul dejunului din 13 martie 1962 pentru o posibilă luare de cuvînt. Dăm aici traducerea :

«*Avînd în vedere că am trăit nu puțini ani în Italia și am făcut cercetări științifice în Arhivele sale (de la V. [atican]), simțindu-mă tot mai mult italian decît român, mă aflu în condițiile celui care, luîndu-și rămas bun din țara sa și întorcîndu-se după mulți ani, se vede în dureroasa situație de a fi uitat italiana. Totuși o reiau. Dacă acum eu vorbesc în limba lui Dante vă asigur că mult mai bine vorbește inima mea*».

[5] Semn de întrebare pus de G. Călinescu pentru a-și semnala îndoiala asupra corectitudinii cu care a notat denumirea gării *Hegyeshalom*, punct de frontieră la ieșirea din Ungaria spre Austria.

10.III subito Italia [.] Front[iera]. Udine, Venezia. Nevica piove, ti pare essere a Predeal. A Venezia cambiamo treno, prendiamo il rapido. Due preti (uno vecchio, l'altro giovane, mangiando spaventosamente e bevendo Chianti). Arriviamo a 1.37. Nessuno nella stazione. Ci trasportiamo al Grand Hotel Minerva. Là troviamo Beniuc e Giancarlo Vigorelli, il segretario. Tagliatelli alla bolognese. Grillata con dei carciofi e spinacci, groviera, Chianti, caffè espresso [.] Camera 102 [.]

Dalla finestra scorgo nel fondo il campanile di Giotto **a destra,** mi pare l'ospedale degl'Innocenti a sinistra [7].

Domenico 11.III 962. Palazzo Vecchio comincia il congresso. Elogio del fu presidente G. B. Angioletti. Chamson [8], latrante. Freddo, ombrelli [,] echi nella sala. Il dopo pranzo visita alla villa medicea a... Un mendicante arrogante, che non vuole scender più. L'autobus non riesce a entrare per la porta. L'erba lo fa scivolare.

Teatro municipale, cielo cosparso di stelle e luna, illusione totale di un teatro scoperto. Peraltro molto bello, semplificazione dello stile romano, senza colonne, pilastri sottilissimi.

Dirige il concerto Paolo Hindemith [9], elegantemente la sinfonica di Pittsburgh con accenti di bar americano, con uno stile sottilmente sentimentale. Bruckner, Brahms senza pathos, orchestrazione molto chiarita ritorno allo spirito di Mozart, ma tutto ciò non dicendo niente di profondo.

Di là siamo trasportati, cadendo giù dal sonno improvvisamente al Palazzo Ricciardi dove il governatore della regione (?) [10], ci offre una recezione. Ma io fuggo all'albergo Minerva.»[11].

*
* *

Oricine citește cele două «cronici ale optimistului», având ca subiect personalitatea și opera lui Pico della Mirandola, nu bănuiește realitatea de dincolo de litera imprimată. Ele au fost publicate la distanță de o săptămînă una de alta, în *Contemporanul*, în luna cînd a avut loc, la Mirandola și în întreaga regiune a Ferrarei, sărbătorirea celui de al V-lea centenar al nașterii umanistului italian, originar de acolo. *«Cronica»* din 20 septembrie este datată *«Modena, septembrie 1963»*, ceea ce presupune că a fost expediată chiar din unul din orașele regiunii, antrenate în această sărbătorire. Acolo unde *«se în-*

[6] Însemnarea reproduce cu alte cuvinte informația din «nota» Uniunii Scriitorilor, referitoare la intervalul de timp petrecut la Viena : «Vineri 9 martie, ora 7 dimineața (Westbahnhof). Pentru a putea ajunge la Florența ziua (nu noaptea la 4), se pleacă din Viena în *seara aceleiași* zile [subliniere în text], la ora 22.20. Min. Afacerilor Externe va informa despre acest lucru Legația noastră din Viena, care va asigura primirea dvs. pentru această zi».

[7] Nefiind sigur asupra identificării, G. Călinescu înconjoară cu creionul în text cuvintele subliniate de noi și adaugă în dreptul lor : *«nu»*.

[8] André Chamson, academician francez. La data la care se referă G. Călinescu era vice-președinte al COMES-ului, alături de poetul sovietic Mikola Bajan.

[9] Paul Hindemith, 1895—1963, compozitor și dirijor german.

[10] Semn de nesiguranță, pus în text de autor.

[11] Dăm în notă versiunea românească a textului italian :
«8.III.62 joi 7.20 plecare din București [...]
10.III imediat Italia. Frontiera. Udine, Veneția. Ninge, plouă, parcă ar fi la Predeal. La Veneția schimbăm trenul, luăm rapidul. Doi preoți (unul bătrîn, celălalt tînăr, mănîncă cumplit și beau Chianti). Sosim la 1.37. Nu-i nimeni la gară. Ne ducem la Grand Hotel Minerva. Acolo îi găsim pe Beniuc și Giancarlo Vigorelli, secretarul. Tăiței „alla bolognese". Friptură cu anghinare și spanac, șvaițer, Chianti, cafea expres. Camera 102.
De la fereastră zăresc în fund clopotnița lui Giotto la dreapta, la stînga cred că e spitalul Inocenților.
Duminică 11.III. 962. Palazzo Vecchio, începe congresul. Elogiul fostului președinte G.B. Angioletti. Chamson vorbește furios. Frig, umbrele, ecouri în sală. După amiază vizită la vila medicea la... Un cerșetor obraznic, ce nu vrea să mai coboare. Autobuzul nu reușește să intre pe poartă. Alunecă din cauza ierbii.
Teatrul municipal. Cerul acoperit de stele și lună, iluzie completă a unui teatru descoperit. De altfel foarte frumos, simplificare a stilului roman, fără coloane, cu pilaștri foarte subțiri.
Dirijează concertul Paul Hindemith în mod elegant orchestra simfonică din Pittsburgh cu accente de bar american, într-un stil ușor sentimental. Bruckner, Brahms fără patos, orchestrare foarte luminoasă, întoarcere la spiritul lui Mozart, dar toate acestea nespunînd nimic profund.
De acolo sîntem transportați, picînd de somn, pe neașteptate la Palatul Ricciardi unde guvernatorul regiunii (?) ne oferă o recepție. Dar eu mă refugiez la hotelul Minerva».

cheie în zilele acestea autumnale — cum scrie G. Călinescu — *manifestările comemorative...».*

Prima *«cronică»*, intitulată *Pico della Mirandola*, debutează cu descrierea oraşului Modena. Succinta enumerare de date este urmată de reconstituirea ambianţei evului mediu prin mijlocirea lecturii operelor lui Pico della Mirandola, în felul lor polemice cu epoca aflată sub semnul Inchiziţiei, cînd îndrăzneala se cerea să fie *«prudentă, uzînd de înaintări smerite şi retractări»*. În continuare, G. Călinescu identifică şi conturează personalitatea de gînditor a lui Pico, implicînd-o umaniştilor epocii sale.

Cea de a doua *«cronică»* este intitulată, după un *«opuscul»* al lui Pico, *De dignitate hominis : Demnitatea omului.* Formula este adoptată de G. Călinescu, socotind-o *«reprezentativă pentru orice umanism, fie acela din vremea Renaşterii, fie cel socialist, de azi»*.

G. Călinescu adaugă în finalul *«cronicii»* o dare de seamă asupra Congresului, pe care o detaşează de rest printr-un *P.S.* Concentrată, ceea ce nu exclude calitatea de a fi cuprinzătoare, aceasta consemnează numele participanţilor, specialişti şi personalităţi ale lumii politice şi din administraţia laică şi teologică a Italiei, titlurile comunicărilor, ideile care au stat la baza discuţiilor. Totul încorporat într-o ţesătură de argumente critice, ca pentru a motiva surpriza de a fi descoperit caracterul *«filologic şi istoric»* al Congresului, fără a fi atins *«aproape deloc, problema generală şi mai actuală decît oricînd a umanismului»*. Cu alte cuvinte, efectul anulator al deformărilor de optică, datorate instalării unei restrictive orientări a dezbaterilor : *«Deşi strict şi rezervat documentar, congresul a stat pe bazele unei reconstituiri neoteologice a gîndirii lui Pico»*.

G. Călinescu era foarte bolnav cînd i s-a făcut invitaţia de a veni la Congres cu o contribuţie românească. Nu avea să treacă nici un an şi jumătate de la această dată şi firul vieţii sale avea să fie curmat de aceeaşi suferinţă care îl minase de multă vreme. Iată de ce, parcă din nevoia de a-şi dovedi lui însuşi că e în stare, ca om al cărţilor, să fie biruitor peste dezastrul fizic, se apleacă, aş spune, încrîncenat integrator asupra operei lui Pico della Mirandola, parcurge textele în limba latină şi tot în această limbă îşi scoate note. Colegul nostru, George Muntean, îşi aminteşte de acea perioadă de efervescenţă a profesorului care, pentru a avea certitudine că nimic din bibliografia critică existentă în Capitală nu-i scăpase, l-a îndemnat să-l ajute ca să lărgească aria de investigaţii şi la alte biblioteci decît aceea a Academiei. În mapa cu acte nu s-au păstrat decît filele cu însemnări, în realitate citate întregi extrase din *Conclusiones*, lucrarea de tinereţe a lui Pico, o schemă de concluzii *«secundum»*... *«Albertum»*, *«Averroem»*, *«Avicennam»*, *«Plotinium»*, *«Porphyrium»*, demersuri de a pătrunde, prin citate, termeni şi sensuri «De magia naturali & Cabala Haebraeorum», incursiuni în una din cele douăsprezece cărţi despre astrologie ale lui *Ioan, Pici Mirandulae «In Astrologiam»*, *«Lib.[er] II»*. Abia la capătul acestor note de lectură, cîteva idei înşiruite unele sub altele, fiecare în dreptul unei linii ca de început de paragraf, par a fi revedere prin cîte o sinteză esenţială a textelor parcurse. Ca şi cum G. Călinescu ar fi ţinut să se asigure de fidelitatea propriilor lecturi : *«— Albert : luce colori»*, *«— Romanticismus : genius»*, *«— Astrologia : dignità dell'uomo»*, *«— La magia: la scienza sperimentale»*, *«— il genio italiano»*. Sau poate un punctaj, deoarece acest «geniu italian», care mai apare şi pe fila pe care este dezvoltată concepţia umaniştilor, constituie un element component al frazei de încheiere a conferinţei. Pentru G. Călinescu elogierea operei lui Pico della Mirandola echivalează cu omagierea *«geniului italian»*.

Reproducem aici, spre întregirea «dosarului» problemei, textul colateral *comunicării*, referitor la definirea umanismului :

«Pare curios [12] că medievalii, de pildă Dante, au acceptat din filosofii antici, fie şi prin intermediar, pe Aristot, în vreme ce autoritatea spirituală este foarte circumspectă mai tîrziu faţă de Platon. Şi pare tot aşa de curios că oamenii Renaşterii mai receptivi ideii de ştiinţă şi ca atare ei înşişi circumspecţi faţă de miturile absurde să părăsească pe Aristot, adept al filosofiei experienţei [13] şi al mişcării spre un scop inerent, sau măcar să-l corijeze prin primul.

Il medioevo [14] temeva il panteismo, l'immischiare Dio al processo della materia corruttibile. Ora il supremo fattore, l'Intelligenza suprema regge dal metafisico senza mescolarsi al fisico rimanendo estraneo al cosmo, incorruttibile ed astratto. Egli è il motore di ciò che è fisico ma soltanto per induzione.

[12] Deasupra cuvîntului «curios» este adaos, în italiană *«strano»*.

Gli umanisti credevano forse essere più conformi al spiritualismo, visto che dentro il fenomenale stesse secondo Platone una specie eterna. Intanto, il platonismo conviene di più ai materialisti-idealizzanti come Schopenhauer. Evidentemente, questo non poteva ammettere due mondi paralleli, uno secolare ed altro spirituale, ma addotò la filosofia platonica dei modelli eterni, applicando agli individui, i quali avvrebbero avuto un prototipo eterno, realizzabile sempiternemente nel mondo fenomenale. La volontà cieca di vivere, sarebbe come già si disse non altro, che l'Amore.

Gli stessi umanisti, platonizzando credevano concordare meglio colla scienza nuova. Ma oltre il fatto di ammettere il dialogo su qualsiasi problema, sottraendosi al dogmatismo, essi s'ingannarano, poichè si facevano del mondo un concetto troppo armonico. Oggi, pur ammettendo una legge generale dello svolgimento del mondo, un metodo dell'essere non dissimile a quello del pensare, non ci aspettiamo a niente di prestabilito, di apriorico nella natura. Scopriamo dappertutto, leggi mutabili esse pure, ma queste leggi ci possono apparire alla prima volta assurde, in ogni caso sorprendenti. Tutto è sorpresa nella natura e l'intelligenza deve sottomettersi alla realtà, allorquando essa non convenisse al nostro preconcetto di ordine cosmico, al nostro apriorismo scientifico. Sorprendente non vuol dire irrazionale. Tutto ciò ch'è e che accade è penetrabile, a posteriori coll'intelligenza.

Gli umanisti pensavano piuttosto come artisti e perciò da Platone Marsilio Ficino preferè commentare il Convito **che trattava dell'Amore. Un sistema il quale mettesse l'Ente supremo intelligibile al di fuori del mondo, facendo dell'uomo quasi una vittima della Creazione non partecipante ad essa, umiliava le loro anime di artefici.**

Di amore parlava anche Dante consono agli uomini del medioevo, come di un moto divino verso la creazione e di riconversione di questa verso Iddio. Ma Ficino parla dell'Amore come desiderio di Bellezza che è una delle specie divine, accanto a Bontà e Giustizia, e forse la sola capitale, poichè Bontà e Giustizia non sono altro che bellezze morali, concorrendo alla Somma Bellezza. L'Amore è figlio della Bellezza, „splendore della Bontà divina", e quando si ama qualchecosa si è attirato attraverso la Bellezza fisica della Bellezza dell'Anima, insomma tutto è sottopposto alla categoria estetica e sapere si riduce a scoprire il bell'ordine dell'universo all'imagine dell'Arte. D'altronde Arte e Scienza sono per loro sinonimi».

După deprinderi, nicicînd contrazise, aşa cum o demonstrează toate mapele cu manuscrsie călinesciene, scriitorul redactează textul comunicării sale pe jumătatea din stînga a filei, îndoite pe lungime, pentru ca pe partea opusă, cu

---

[13] Deasupra rîndului, în italiană : «*se non dello sperimento*».

[14] Textul fiind, în continuare, redactat în italiană, dăm în notă versiunea lui românească : «*Evul mediu se ferea de panteism, de amestecarea lui Dumnezeu în procesul materiei coruptibile. Supremul factor, Inteligenţa supremă domneşte în mod metafizic fără a se amesteca cu fizicul, rămînînd izolat de cosmos, incoruptibil şi abstract. El este motorul a ceea ce este fizic, dar numai prin inducţie.*

Umaniştii credeau că sînt mai aproape de spiritualism, avînd în vedere că înăuntrul fenomenului ar sta după Platon o specie eternă. De altfel platonismul convine mai mult materialiştilor-idealişti ca Schopenhauer. Evident, acesta nu putea admite două lumi paralele, una laică şi una spirituală, dar a adoptat filosofia platonică a modelelor eterne, aplicînd-o indivizilor, care ar fi avut un prototip etern, realizabil la nesfîrşit în lumea fenomenală. Voinţa oarbă de a trăi ar fi, cum s-a mai spus, nimic altceva decît Iubirea.

Aceiaşi umanişti, platonizînd, credeau că sînt mai degrabă în concordanţă cu ştiinţa nouă. Dar, în afara faptului de a admite dialogul în orice problemă, fugind de dogmatism, ei se înşelau, deoarece aveau despre lume o concepţie prea armonică. Astăzi, deşi admitem o lege generală a dezvoltării lumii, o metodă de a fi nu diferită de gîndire, nu ne aşteptăm la nimic prestabilit, aprioric în natură. Descoperim legi pretutindeni, schimbătoare şi ele, dar aceste legi ne pot părea la prima vedere absurde, în orice caz surprinzătoare. Totul e surpriză în natură şi inteligenţa trebuie să se supună realităţii, atunci cînd ea nu contrazice preconceptul nostru de ordine cosmică, aprioriismul nostru ştiinţific. Surprinzător nu înseamnă iraţional. Tot ceea ce există şi se întîmplă este penetrabil, posterior inteligenţei.

Umaniştii gîndeau mai degrabă ca artişti şi de aceea din Platon Marsilio Ficino a preferat să comenteze Convito, *ce se ocupa de Amor. Un sistem în care Fiinţa supremă inteligenţă era pusă în afara lumii, făcînd din om aproape o victimă a Creaţiunii şi care, neparticipînd la aceasta, le umilea sufletele lor de creatori.*

Despre amor vorbea şi Dante la fel ca oamenii evului mediu, ca de o mişcare divină spre creaţie şi ca reflux al acesteia spre Dumnezeu. Dar Ficino vorbeşte despre Amor ca dorinţă de Frumuseţe, una din categoriile divine alături de Bunătate şi Dreptate, şi poate singura principală, deoarece Bunătatea şi Dreptatea nu sînt altceva decît frumuseţi morale, concurînd cu Suprema Frumuseţe. Amorul este fiul Frumuseţii «splendoare a Bunătăţii divine», şi cînd iubeşti ceva eşti atras prin Frumuseţea fizică de Frumuseţea sufletului, într-un cuvînt totul este supus categoriei esteticului şi a şti se reducea la a descoperi frumoasa ordine a universului după imaginea Artei. De altfel şi Arta şi Ştiinţa sînt pentru ei sinonime.

ample curbe, să introducă modificări în cazul cînd ele apar pe parcursul redactării, sau corijări prin adaosuri, fie de informație, fie de interpretare. Altfel, textul, chiar de la prima redactare, este surprinzător de curat, ici, colo cîte un cuvînt șters, sau numai adaus pe deasupra. În virtutea aceloraşi deprinderi ştiute, G. Călinescu nu trece pe loc la încredințarea manuscrisului unei dactilografe. El copiază totul de mînă, retopind variantele cînd acestea există, ca în cazul de față, reelaborînd dar și verificînd. De la conținut, la ritmul frazei, chiar și cînd e vorba de o rostire în public.

După ce s-a supus acestui sever și totodată disperat examen de rezistență, G. Călinescu pleacă spre Italia, via Viena. La schimbarea avionului în capitala Austriei, G. Călinescu ia din aeroport un pliant. Pe acesta se păstrează, scrise cu cerneală, trei notații, fiecare altfel expresivă pentru freamătul interior al călătorului, pe care a căutat a-l ține secret încă de la plecarea din țară. Cu literă mare și sigură, bucuros de a fi identificat în imaginea de pe pliant castelul Schönbrunn, numele acestei clădiri, celebre prin tratatele semnate aici. Cu literă ușor de descifrat, un text în germană, din care i se deduce emfaza spontană : *«Ich habe eine ofizielle Mission und ich bin gewartet von dem Minister und von dem Komitee der italienischen Akademie»*. Și, în sfîrșit, cu literă măruntă și nesigură din pricina trepidației motoarelor : *«Cîmp vast, pete negre geometrice, pare un gazon imens. 9,35, pornim, parc întins către Belgrad, aerogara modernă* [indescifrabil] *fără eleganță»*.

Despre zilele petrecute în această perioadă în Italia se păstrează un program laconic pentru 15—17 septembrie, scris de G. Călinescu : *«Domenico 15 — ora 4 Palazzo Comunale* [,] *Lunedi 16, Modena, Academia* [,] *martedi 17, Mirandola, Il presidente-sindaco Celso Gherardi»*. Enumerarea se încheie cu numele hotelului Touring, totul pe o jumătate de filă de hîrtie pe care a scris la întîmplare și în diferite direcții, sub imperiul unei vădite nervozități, abia strunite : *«Comitato organizzatore»*, *«Convegno internazionale»*, și titlul propriei conferințe : *L'umanesimo moderno di fronte a quello di Pico della Mirandola*. La 18 septembrie se află la Ferrara printre ceilalți participanți. Pe imprimatul cu *menu*-ul zilei îl găsim informîndu-se asupra sensului exact al cîtorva denumiri de mîncaruri, înscrise pe listă.

Pentru acest interval de călătorie și asistență la congres, G. Călinescu nu și-a ținut un jurnal. Nici un document rămas de la el nu atestă cum s-au derulat faptele acolo, Ion Bălu, în volumul *Viața lui G. Călinescu* (București, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 417), beneficiind de unele informații particulare (d-na Călinescu, probabil), înfățișează o serie din neplăcerile avute de profesor în Italia, la congres. Se pare că, din motive de ordin politic, lui Călinescu i s-au făcut manifestații ostile la aeroport și la hotel. A fost «sfătuit» astfel de organizatorii congresului să nu-și mai țină conferința. În schimb, a lăsat-o comitetului de organizare, în eventualitatea înserării ei într-un volum colectiv, cu contribuțiile participanților.

Profesorul român nu a mai putut să se prezinte deci în fața auditoriului pentru a-i face cunoscute, odată cu un punct de vedere din altă parte a Europei, și o altă față a umanistului italian. G. Călinescu asistă însă la lucrările congresului. Se păstrează astfel hîrtiile cu antetul «Città della Mirandola-Celebrazioni in onore di Giovanni Pico» pe care citim, imediat dedesubtul antetului : *«V Centenario»*, *«il dopo pranzo»* [,] *«un prete di Baltimore* [,] *Pico, filosofo dell'unità pitagorica ?* [,] *Colomer ?* [15] [,] *Cassirer interpretat mistic* [,] *microcosm-macrocosm* [,] *còpula»*. Sub o linie, trasă tot de G. Călinescu, cu aceeași cerneală albastră, apar notate două nume : *Radetti* și *Firpo*, fiecare sublinat. În dreptul lor, ora *«8.15»*. După cum pune semnele de întrebare, după aspectul paginii, deducem nemulțumirea produsă în timpul audierii expunerilor.

Concomitent, redactează două *introduceri*, așteptînd și sperînd că organizatorii vor reveni asupra hotărîrii anterioare. Rațional, nu cosimte la ordinea forțată de împrejurări. De aceea, rămîne mereu tainic încordat și neacceptînd să abandoneze, se înverșunează să aștepte. Din text și din grafie îi citim dureroasa dedublare : explozie lăuntrică sub formule îngăduitoare, cu ton lucid-amar, cuviință în consimțire, însoțită de variațiuni și replici altfel exprimate, dar într-un sens cu nimic diferit de cele citate mai sus. Evident într-un moment de criză, trist și obosit, după grafie. În fond, autoritar,' exigent în afirmarea adevărului descoperit pe parcursul travaliului înverșunat, chiar și atunci cînd ceea ce se pregătește să spună este, nu numai pledoarie pentru conferință, ci încercare de a capta, odată cu interesul, și bunăvoința celor în măsură să dea o decizie :

«In nome dell'Accademia della Repubblica popolare romena rendo il mio saluto ai commemoratori dell'illustre umanista Pico della Mirandola. Indifferentemente le nostre concezioni sul modo di vivere, tutta l'umanità, e noi romeni come latini forse degli altri, esalta in lui il pensatore che ha affermato la dignità dell'uomo insegnandogli come eliberarsi dall'oppressione del fatalismo e delle superstizioni astrologhiche. Salutiamo in lui l'umanista che concependo l'uomo come un microcosmo dimostrò la possibilità della pace fra tutti quelli che sentono in loro la suprema conscienza d'uomini. Vedo in questa adunanza non solo un semplice convegno anniversario bensi un occasione di sottolineare la necessità dell'universale solidarità umana» [16].

*

«Non è la mia, una comunicazione erudita, voglio dire di uno specialista, ma piuttosto un saluto cerebrale, le mie preoccupazioni ideologiche e letterarie essendo soltanto tangenziali allo studio del Rinascimento. A me interessa ciò che è rimasto ancora vivo dal pensiero di Picco della Mirandola e degli umanisti in generale, cioè l'umanesimo odierno come stadio più avanzato dell'umanesimo del Quattro e Cinquecento. Pur addiritura sui testi, da me citati mi permetterò di considerare le cose da una certa distanza, dalla distanza insomma che corre da noi fino sù tempi di Pico» [17].

Lucrările congresului au continuat, fără ca vreo modificare să fi apărut pe parcurs. G. Călinescu are forța, în ciuda ratării luării sale de cuvînt, să participe la vizitarea orașelor, să rețină ceva care i-a prezentat interes, cum este castelul marchizei d'Este, să noteze, după obiceiul cunoscut, numele scriitorilor pe care, după caz, ori îi întîlnește, ori îi aduce în discuție. Pe imprimatul *menu*-lui de la Ferrara citim numele lui Panzini și Pirandello. Să vorbească despre Histria unui interlocutor necunoscut nouă. Și pentru a fi cît mai explicit, desenează ușor în creion hotarele țării și lanțul muntos al Carpaților, ca un medalion în filigran. Mai mult, fibra orgoliului său este atît de robustă încît, ca să distragă atenția de la fireasca sa trăire interioară, se comportă ca și cum nu s-ar fi întîmplat nimic în stare să-i lezeze mîndria.

Ratiunea de a fi semnalată existența acestor *hîrtii* se vădește cu atît mai convingătoare după ce recitim paragraful notat cu *P.S.* din cronica *Demnitatea omului*. Pînă și în stabilirea titlului putem găsi acum o semnificație. În numele aceleiași demnități, atîta vreme cît face destăinuiri verbale, trece aparent ușor peste cele petrecute la *congres*. Lasă impresia chiar că ar face haz, că înlăturarea sa din programul de conferințe s-a datorat atmosferei create de un grup restrîns de iresponsabili. Dintr-o discuție cu poetul Vasile Nicolescu, relatată ulterior de acesta într-un articol, deducem că situația nu viza persoana lui G. Călinescu, ci ideile conținute în conferință: *«...încît dacă s-ar fi auzit [...] un singur accent de gîndire nominalistă (violent caducă astăzi chiar dacă cu secole în urmă însemna un punct de vedere avansat) ar fi însemnat pentru prelați un adevărat scandal»* [18].

Nu avem informații dacă textul conferinței lui G. Călinescu a fost tipărit în Italia, cu toate că, așa cum am mai spus, el a lăsat un exemplar la cererea organizatorilor. Părți din acest text le-a făcut cunoscute însuși autorul în cele două *«cronici»*, însă nu integral, dispunînd alt-

[15] Probabil, profesorul Eusebio Colomer, de la Colegiul San Francesco Borja din Barcelona.

[16] *«În numele Academiei Republicii Populare Române aduc salutul meu celor ce-l comemorează pe ilustrul umanist Pico della Mirandola. Indiferent de concepțiile noastre asupra modului de existență, întreaga umanitate, și noi românii ca latini poate mai mult decît ceilalți, exaltă în el pe gînditorul care a afirmat demnitatea omului, învățîndu-l cum să se elibereze de oprimarea fatalismului și de superstițiile astrologice. Salutăm în el pe umanistul care, considerînd omul ca pe un microcosm, a demonstrat posibilitatea păcii între toți cei ce simt în ei suprema conștiință de oameni. Văd în această adunare nu numai o simplă întrunire de aniversare, ci ocazia de a sublinia necesitatea unei universale solidarități umane».*

[17] *«Comunicarea mea nu este de erudiție, adică a unui specialist, ci mai degrabă un salut de aniversare, preocupările mele ideologice și literare fiind doar tangențiale studiului Renașterii. Mă interesează ceea ce a rămas viu încă din gîndirea lui Pico della Mirandola și a umaniștilor în general, adică umanismul modern ca stadiu avansat al umanismului din secolele al XV-lea și al XVI-lea. Totuși fundamentîndu-mă de-a dreptul pe texte, citate de mine, îmi voi permite să consider lucrurile de la o anume distanță, de la distanța care există între noi și vremea lui Pico.»*

[18] Vasile Nicolescu, *Dimensiunea interioară a universalității*, în *Secolul XX*, nr. 6, iunie 1965, pp. 115—120.

fel paragrafele. La un an de la moartea lui G. Călinescu, *Contemporanul* publică alte cîteva fragmente în traducerea Elenei Purica [19]. Încredințăm acum tiparului textul integral al comunicării călinesciene, după manuscrisul încredințat spre studiere [20] (ca și mapele cu documente inedite), de către soția scriitorului, căreia îi aducem și pe această cale alese mulțumiri.

Cornelia ȘTEFĂNESCU

G. Călinescu: L'umanesimo moderno di fronte a quello di Pico della Mirandola

Ad una lettura superficiale l'aspetto dell'opera di Pico della Mirandola è, per l'uomo moderno, affatto scolastica. Fuori del fatto d'introdurre nel commentario teologico, tra numerosissimi autori, Platone e Plotino, il giovane umanista non pare preoccupato di nessun problema positivo e ci fa l'impressione di provar piacere per la mera disputazione. Nel fuoco della confutazione di una tesi, egli contesta perfino l'esperienza.

Ciònondimeno lo sorprendiamo avido di verificare le proposizioni dommatiche, di appoggiarle su certezze razionali. Quando, moribondo, fu interrogato dal prete se credeva che il crocifisso fosse l'immagine di colui che si sacrificò per la redenzino dei nostri peccati, egli rispose, dice Tommaso Moro, che non solo credeva, ma che ne aveva la certezza.

Pico è dunque un precursore di Descartes. Come colui voleva, sebbene soltanto per via deduttiva, delle verità chiare e distinte. Egli accetta i dogmi in quanto sembrano razionali, interpretando a suo modo i testi sacri, convertendo man mano la teologia in sistema filosofico, insofferente di qualsiasi costrigimento al suo desio di conoscere la verità. Un insigne storico letterario reputava i tentativi di mettere d'accordo il dogma cristiano colla filosofia antica vano fantasma, puerile e sterile, esercitazione d'ingegno, elucubrazione. Non è da trascurare però che se Pico non avesse sentito il bisogno di oltrepassare i limiti dei dogmi non avrebbe cercato quell'accordo, ch'era piuttosto un necessario conformismo. Pico condannava coloro che disprezzavano studiare le cause delle cose, i processi della natura, la razione dell'universo, i misteri del cielo e della terra, perchè ciò non procurava loro nessun benefizio. Egli, invece, non arrossì mai, dice, di filosofare per filosofare contento soltanto di approfondire la verità (De hominis dignitate). **Certo, le** Conclusiones **tradiscono la giovinezza del filosofo ed il suo gusto per la giostra ideologica. Ma la direzione del suo spirito è manifesta. In ciò non differiva molto dall'Accademia platonica. Platone era messo d'accordo con Aristotele. Pare oggi strano che gli uomini del Medio Evo, e in capo a loro Dante, abbiano abbracciato l'artistotelismo, mentre l'autorità spirituale è molto prudente più tardi di fronte a Platone. Parimente curiosa pare la preferenza degli umanisti per Platone, poichè avversi ai miti assurdi potevano trovare nel peripatetismo una filosofia dell'esperienza, se non dello sperimento. La verità è che il medioevo temeva il panteismo, l'intricare Dio nel processo della materia corruttibile. Ora, secondo il Peripatetico il sommo fattore, l'intelligenza suprema regge il mondo dal metafisico senza mescolarsi al fisico, rimanendo estraneo al cosmo, incorruttibile ed astratto, pur essendone il motore, ma per induzione.**

In una delle sue conclusioni Pico non vedeva nulla differenza essenziale tra Aristotele e Platone. Intanto è chiaro che per lui il motore già metafisico è sceso nel mondo della necessità. Leggendo Platone, Pico si ricorda di Socrate il quale diceva che s'addormentava quando si trovava in presenza delle idee essendo che noi abbiamo comunemente a fare solo colle loro immagini. Per lo stesso motivo abborriva le matematiche, nel senso che Pitagora attribuiva a questa scienza. Se la felicità stesse, diceva, nella perfezione speculativa, le matematiche non danno la felicità.

Pico ebbe certi disgusti colle Conclusiones **e soprattutto coll'**Apologia **delle tesi condannate dall'autorità ecclesiastica. Senza spingere le cose troppo lontano,**

[19] *Un text inedit de G. Călinescu : «Umanismul modern față de acela al lui Pico della Mirandola»*, în *Contemporanul*, nr. 10, 11 martie 1966, p. 7.

[20] Stabilirea textului italian, versiunea românească și *notele* privind literatura italiană, atît pentru *comunicare* cît și pentru *documentele* celelalte reproduse în corpul articolului nostru, aparțin Michaelei ȘCHIOPU și Corinei POPESCU.

fino ad affermare che egli sia stato materialista, è fuori del dubbio ch'egli non ammetteva che un solo mondo, accessible all'intuizione intellettuale e alla razione.

Il suo opuscolo De dignitate hominis è ben noto. Esso è divenuto il manifesto dell'umanesimo ed in termini generali rimane tale per gli umanisti odierni dall'oriente fino all'occidente. La grandezza dell'uomo sta prima di tutto nel fatto di essere in misura di conoscere liberamente ciò che avviene in questo mondo. Ciò è possibile in quanto il sommo artefice lo mise in mezzo all'universo. Infatti, l'uomo è re dei sensi inferiori per la perspicace indagine della sua razione e la luce dell'inteligenza, un interprete della natura, una copula fra l'evo stabile ed il flusso del tempo. Tutto ciò sarebbe molto più attuale se Pico pensasse semplicemente alla capacità dell'uomo di scoprire le leggi che reggono il mondo fenomenale. Ma «sapere» significa per lui iniziarsi e partecipare nello stesso tempo all'ordine, non a tutti palese, dell'universo. La dignità dell'uomo viene fondata su tutt'altro che la semplice capacità di ricerca. Siamo stati creati nè celesti, nè terrestri, nè mortali, nè immortali, liberi di prendere la forma che desideriamo, di scendere nel mondo basso dei bruti nonchè alzarci nel mondo divino. A noi fu dato di avere ciò che desideriamo e di essere ciò che vogliamo. In noi vi sono tutti i semi. Se preferiamo la vita vegetativa, saremo piante, se invece desideriamo sviluppare la parte razionale diventeremo «animal celeste», se poi coltiviamo la parte intellettuale saremo angeli. Come si vede, si tratta della possibilità di trasmutarsi su tutti i gradini dei valori cosmici.

Questo linguaggio appartiene alla Magia, alla Cabbala, ai sistemi ermetici messi in concordanza con Platone, Aristotele e Plotino, il che Pico riconosceva apertamente fin dai primi scritti. Inutile insistere su cose che sono divenute dopo Burckhardt, Cassirer, Massetani e molti altri nozioni correnti della storia della coltura.

La cosmologia magica presuppone originariamente un sistema emanentista, secondo il quale l'intelligibile scende gradatamente fino al limite caotico. Al mondo dell'intelligenza segue, in giù, i corpi celesti, il mondo terrestro e finalmente l'uomo. Ma l'uomo emana addirittura dal fattore intelligibile stesso, essendo uno

Umanismul modern şi umanismul lui Pico della Mirandola

La o lectură superficială, opera lui Pico della Mirandola poate părea omului modern, de o factură scolastică. Tînărul umanist, în afara introducerii lui Platon şi Plotin printre alţi numeroşi autori în comentariul teologic, nu pare preocupat de nici o problemă efectivă, dîndu-ne impresia că îi face plăcere disputa în sine. În focul respingerii unei teze, el contestă pînă şi necesitatea experienţei.

Îl surprindem totuşi dornic de a verifica propoziţiile dogmelor, de a le sprijini pe certitudini raţionale. Cînd a fost întrebat de preot pe patul de moarte, dacă el crede în crucifix ca fiind imaginea celui ce s-a sacrificat pentru răscumpărarea păcatelor noastre, a răspuns, ne relatează Thomas Morus, că nu numai crede ci chiar are certitudinea.

Pico este deci un precursor al lui Descartes. Ca şi acesta, el năzuia spre adevăruri clare şi distincte, deşi ajungea la ele pe cale deductivă. El acceptă dogmele în măsura în care par raţionale, interpretează în felul său textele sacre, transformînd astfel teologia într-un sistem filosofic, netolerînd nici o îngrădire în aspiraţia sa de a cunoaşte adevărul. Un reputat istoric literar considera încercările de a împăca dogma creştină cu filosofia antică o tentativă zadarnică, naivă şi fără rezultat, un exerciţiu al spiritului, o fantasmagorie. Nu trebuie să uităm însă că dacă Pico nu ar fi simţit nevoia să depăşească limitările dogmelor, nu ar fi încercat această împăcare, ce reprezenta mai degrabă o atitudine obligatorie. Pico îi acuza pe cei ce disprefuiau studiul cauzalităţii, procesele din natură, raţiunea universului, tainele cerului şi ale pămîntului, considerînd că nu obţineau nici un profit din asta. El în schimb nu s-a rusinat niciodată, ne mărturiseşte, de a filosofa de dragul filosofiei, mulţumit de a putea pătrunde mai adînc în cunoaşterea adevărului *(De hominis dignitate)*. Lucrarea *Conclusiones*, trădează desigur tinereţea filosofului şi plăcerea sa pentru disputa ideologică. Dar direcţionarea spiritului său se vădeşte de pe acum. În acest sens nu se deosebea prea mult de Academia platonică. Platon şi Aristotel erau puşi de acord. Astăzi ni se pare ciudat că oamenii din Evul Mediu, în frunte cu Dante, au putut îmbrăţişa aristotelismul, în timp ce, mai tîrziu, direcţia spirituală devine foarte prudentă în acceptarea lui Platon. La fel de ciudată apare şi preferinţa umaniştilor pentru Platon, deoarece ca adversari ai miturilor iraţionale, puteau găsi în peripatetism o filosofie a experienţei, dacă nu a experimentului. Adevărul e că Evul Mediu se ferea de panteism, nu dorea să-l înglobeze pe Dumnezeu în procesul materiei degradabile. În credinţa peripateticului, supremul creator, inteligenţa cea mai înaltă guvernează lumea în calitatea sa metafizică fără a se amesteca cu materia fizică, rămînînd străin de cosmos, deşi îi constituie prin inducţie motorul, nealterabil şi în stare abstractă.

În una din concluziile sale, Pico nu vedea nici o diferenţă esenţială între Aristotel şi Platon. E clar că pentru el motorul ce fusese odată metafizic, s-a coborît în lumea necesităţii. Citindu-l pe Platon, Pico îşi aminteşte de Socrate ce declara că adoarme cînd se află în prezenţa ideilor, deoarece oamenii au de-a face în general doar cu imaginile acestora. Din aceeasi cauză nu putea suferi matematicile, în înţelesul pe care Pitagora îl atribuia acestei ştiinţe. Dacă fericirea ar sta, spunea el, în perfecţiunea speculativă, matematicile nu aduc fericirea.

specchio di esso, un microcosmo. Riducendo quanto più possibile la parte ottenebrante di origine caotica e chiarificando la parte intelligibile e razionale, l'uomo è in istato di rifare per la «visio intellectualis» l'itinerario della creazione, partecipando in tal modo all'eterno processo. Ora, sicomme il supremo intelletto si esprime verbalmente, fa d'uopo conoscere i sensi nascosti dell'epopea cosmica. Onde la necessità della Cabbala, il decifrare attraverso i vocaboli ebraici ciò che appare puerilmente epico. Nel Heptaclus **Pico espilicita cabbalisticamente e magicamente i sette giorni della creazione secondo Mosè. Insieme agli umanisti egli ha dell'universo un cospetto antropomorfico, vedendo in esso un «animal» cioè un essere vivo con una mente e un moto intelligibile capace di un operare. Pico nega di aver pensato alla necromanzia. In lingua persa, Magus vuol dire filosofo. Ma l'operazione magica non è efficace se non quando si ricorre alla Cabbala.**

Bisogna ammettere che Pico ed i suoi contemporanei umanisti usavano di molta cautela e che è difficile penetrare nell'intimità del loro pensiero. Oggi diremo che l'uomo dotato di razione è la suprema conclusione della natura. Un umanista socialista aggiungerebbe che la categoria fondamentale del pensiero umano è la stessa del movimento storico della materia, cioè la dialettica, ma che le leggi peculiari del mondo fenomenale sono sempre inediti e sorprendenti e che noi dobbiamo registrarle nella loro oggettività. L'uomo è il solo tra gli animali che possa conoscerle, nulladimeno la sua cognizione è progressiva e giammai totale, e tanto meno apriorica.

C'è un lato il quale, almeno nella conclusione, è molto attuale oggi. Essendo dei microcosmi, gli uomini costituiscono una società universale, un coro d'intelletti i quali nella misura in cui vincono la parte tellurica si riconoscono fratelli ed agognano alla pace. L'operazione magica, dice una delle tesi, non è altro che maritare il mondo. Non esiste, suona altra tesi, virtù in cielo e in terra separata o in ipostasi seminale la quale il mago non possa attuare ed unire. La natura è uscita secondo Eraclito dalla guerra cioè dalla contraddizione. Con tutto ciò salendo fino all'essenza comune degli uomini — microcosmi simili al macrocosmo, noi aspiriamo alla pace, al legame indissolubile fra tutti, all'amicizia. Vivere umanamente nella famiglia umana, cioè vuol dire far uso della dignità d'uomo.

Pico a avut unele amărăciuni cu *Conclusiones* şi în special cu *Apologia*, tezele fiindu-i condamnate de biserică. Fără a forţa lucrurile afirmînd că a fost un materialist, e sigur că el nu recunoaşte decît existenţa unei singure lumi, accesibilă intuiţiei intelectuale şi raţiunii.

Lucrarea sa *De dignitate hominis* e bine cunoscută. Ea a devenit manifestul umanismului şi în mare a rămas ca atare şi pentru oamenii zilelor noastre, atît în apus cît şi la răsărit. Măreţia omului consistă în primul rînd în capacitatea de a cunoaşte cu deplină libertate ceea ce se întîmplă în lumea aceasta. Lucrul e posibil întrucît supremul creator l-a aşezat pe om în mijlocul universului. Într-adevăr omul domină simţurile inferioare datorită ascuţitei pătrunderi a raţiunii sale şi, graţie strălucirii inteligenţei, el explică natura, făcînd legătura între momentul existenţei şi scurgerea continuă a timpului. Toate acestea ar avea o rezonanţă mai modernă dacă Pico s-ar referi pur şi simplu la capacitatea omului de a descoperi legile ce guvernează lumea fenomenală. Dar «a şti» înseamnă pentru el a te iniţia şi a participa totodată la ordinea universului, ce nu se dezvăluie oricui. Demnitatea omului se bazează pe altceva decît pe simpla capacitate de cercetare. Fiinţa noastră nu este nici divină, nici terestră, nici muritoare, nici nemuritoare, suntem liberi să ne modelăm aşa cum dorim, să coborîm în lumea de jos a jivinelor sau să ne înălţăm pînă la divinitate. Depinde de noi să avem ceea ce dorim şi să fim ceea ce vrem. În noi există toţi germenii. Dacă preferăm o existenţă vegetativă, vom fi plante, dacă dorim să ne dezvoltăm capacitatea raţională ne vom transforma într-un «animal ceresc», iar dacă ne educăm partea intelectuală vom deveni îngeri. După cum se vede, e vorba de posibilitatea de a trece prin toate treptele valorilor cosmice.

Acest limbaj aparţine Magiei, *Cabalei*, sistemelor oculte puse în concordanţă cu Platon, Aristotel şi Plotin, lucru pe care Pico îl recunoştea în mod deschis încă din primele sale scrieri. E inutil să mai insistăm asupra unor probleme care au devenit odată cu Burckhardt, Cassirer, Massetani şi mulţi alţii, noţiuni uzuale ale istoriei culturii.

Cosmologia magică presupune la origine un sistem emanentist, conform căruia inteligibilul coboară treptat pînă la limita haoticului. Lumii inteligenţei îi urmează, în jos, corpurile cereşti, lumea terestră şi în sfîrşit omul. Dar omul provine de-a dreptul din elementul inteligibil însuşi, fiind, o oglindă a sa, un microcosmos. Omul e în stare să refacă datorită «viziunii intelectuale» itinerariul creaţiunii, micşorînd pe cît posibil partea sa întunecată de origine haotică şi limpezindu-şi partea raţională şi inteligibilă, participînd astfel la procesul etern. Avînd în vedere că supremul intelect se exprimă prin cuvinte, e necesar să cunoaştem sensurile oculte ale epopeii cosmice. De aici decurge importanţa *Cabalei*, descifrarea prin intermediul cuvintelor din ebraică a ceea ce pare unei priviri neştiutoare, drept epic. În *Heptaplus* Pico explică cu ajutorul *Cabalei* şi magiei cele şapte zile ale creaţiunii, după Moise. Ca şi umaniştii, el concepe universul ca pe o prezenţă antropomorfică, văzînd în el un «animal», adică o fiinţă vie cu o minte şi o dinamică inteligentă capabilă de acţiune. Pico neagă orice preocupare pentru necromanţie. În limba persană *Magus* înseamnă *filosof*. Operaţia magică nu are eficacitate decît apelîndu-se la *Cabală*.

Le parole che abbondano negli scritti degli umanisti (Pico inclusovi) sono quelle di «edifizio cosmico», di «architettura». Dante pure ci mette davanti un edifizio cosmico, ma si tratta di una architettura rivelata, alla quale l'uomo non partecipò nemmeno verificandone le giuste proporzioni. Gli umanisti concepivano il mondo come un'opera d'arte, perfettamente armonica. Il creatore era un architetto cioè un artefice e l'uomo si rivelava un vero microcosmo allorquando non contento della «visio intellectualis», contemplativa, esercitava la sua libertà nel senso prometeico, continuando nei limiti della natura l'opera del sommo artefice, diventando egli stesso artefice, preso da un fervor naturale, diciamo entusiasmo per la bellezza razionale dell'universo. Così, pressapoco, Giordano Bruno. Gli umanisti filosofavano da artisti e perciò da Platone Marsilio Ficino preferì commentare il Convito che trattava dell'Amore. Un sistema il quale bandisse l'Ente intelligibile fuori del mondo sensibile, facendo dell'uomo quasi una vittima della creazione non partecipante ad essa, umiliava la loro dignità di artefici. Di Amore avevano parlato gli uomini del Medioevo e Dante, come di un moto divino verso la creazione e di una riconversione di questa verso Dio. Ficino invece concepisce l'Amore come desiderio di Bellezza che è una delle specie divine accanto alla Bontà e Giustizia e forse la sola capitale, poichè Bontà e Giustizia non sono altro che bellezze morali concorrendo alla somma Bellezza. L'Amore è figlio della Bellezza e quando si ama qualcosa si è attirato attraverso la bellezza fisica dalla Bellezza dell'anima. In somma tutto è sottoposto alla categoria estetica, e sapere si riduce a scoprire il bell'ordine dell'universo. D'altronde Arte e Scienza sono sinonimi. Pico subisce il prestigio di Marsilio Ficino e all'Amore come desiderium pulchritudinis allude nelle sue tesi fra le quali troviamo pure questa. Per duplice Venere di cui si parla nel Symposio di Platone dobbiamo comprendere nient'altro che la duplice bellezza, sensibile ed intelligibile.

Il culto della bellezza, accessibile a tutti, è più che mai l'ideale dell'umanista odierno. L'uomo indagando le leggi della natura la ricrea traendone profitto, ma nel medesimo tempo aggiunge alla bellezza, o piuttosto al sublime naturale

Trebuie să avem în vedere că Pico şi contemporanii săi umanişti au făcut dovadă de multă prudenţă, şi cu greu putem pătrunde în intimitatea gîndurilor lor.

Astăzi am spune că omul dotat cu raţiune e suprema creaţie a naturii. Un umanist socialist ar adăuga că cea mai de seamă categorie a gîndirii umane este dialectica, proprie mişcării istorice însăşi a materiei, dar că legile particulare ale lumii fenomenale sunt mereu neaşteptate, noi trebuind să le cercetăm în obiectivitatea lor. Omul e singurul animal ce le poate înţelege, deşi cunoaşterea sa e progresivă şi niciodată absolută, cu atît mai puţin apriorică.

Un anume aspect, cel puţin în concluzie, ni se pare foarte actual astăzi. Fiind microcosmosuri, oamenii se constituie într-o societate universală, formează un cor de intelecte ce se recunosc ca înfrăţite şi aspiră la pace, în măsura în care îşi învinge partea telurică. A acţiona prin magie, declară una din teze, nu înseamnă decît a unifica lumea. Nu există, ne spune o altă teză, virtute izolată sau în stare germinală în cer sau pe pămînt pe care magul să nu o poată identifica şi unifica. Natura s-a născut, după Heraclit, din luptă, adică din contradicţie. Cu toate acestea, dacă ne ridicăm pînă la esenţa comună a oamenilor — de a fi microcosmosuri asemănătoare macrocosmosului, noi aspirăm la pace, la solidaritatea de nezdruncinat dintre toţi, la prietenie. A trăi omeneşte în familia umană, înseamnă a te ridica la demnitatea de om.

În scrierile umaniştilor (inclusiv la Pico) întîlnim la tot pasul cuvintele de «edificiu cosmic» şi «arhitectură». Însuşi Dante ne pune în faţă un edificiu cosmic, dar e vorba de o arhitectură revelată, la care omul nu a luat parte nici măcar pentru a-i verifica proporţiile juste. Umaniştii concepeau lumea ca o operă de artă, de o armonie perfectă. Creatorul era un arhitect, adică un autor, iar omul se manifesta ca fiind un adevărat microcosmos atunci cînd, nemulţumit de «viziunea intelectuală» contemplativă, îşi exercita libertatea în sens prometeic, continuînd opera supremului creator, cuprins de o ardoare naturală, de un entuziasm pentru frumuseţea raţională a universului. Cam aşa credea şi Giordano Bruno. Umaniştii filosofau în calitatea lor de artişti şi de aceea Marsilio Ficino a preferat să comenteze *Banchetul* lui Platon în care se vorbea despre Amor. Un sistem filosofic care izgonea Fiinţa inteligibilă în afara lumii sensibile, considerîndu-l pe om ca pe o victimă a creaţiei la care nu participă, înjosea demnitatea lor de creatori. Despre Amor vorbiseră oamenii Evului Mediu şi Dante, ca de un flux divin îndreptat mai întîi spre creaţie, de la care se întoarce apoi spre Dumnezeu. Ficino în schimb concepe Amorul ca dorinţă de Frumuseţe, unul din elementele divine alături de Bunătate şi Dreptate şi poate cel mai important, deoarece Bunătatea şi Dreptatea nu sunt altceva decît frumuseţi morale ce tind către Frumuseţea supremă. Amorul e fiu al Frumuseţii şi atunci cînd iubeşti pe cineva eşti atras către Frumuseţea sufletească graţie frumuseţii fizice. Într-un cuvînt, totul e subordonat categoriei esteticului, a şti înseamnă a descoperi ordinea armonioasă a universului. De altminteri Arta şi Ştiinţa sunt categorii sinonime. Pico se află sub influenţa lui Marsilio Ficino şi în una din tezele sale se referă la conceptul de Amor ca dorinţă de frumuseţe. Prin dubla venerâ, de care se vorbeşte în *Symposium* al lui Platon trebuie să înţelegem pur şi simplu dubla frumuseţe, a simţurilor şi a inteligenţei.

(quando non si tratti di un disordine al livello della materia grezza) l'opera artistica, il paesaggio stesso essendo in gran parte opera architettonica dell'uomo.

Lo scritto che rese celebre ai suoi tempi Pico della Mirandola è quello che tratta in dodici libri dell'Astrologia, dimostrandone l'inanità. Non fu il primo che combatesse e ironizzasse le superstizioni astrologiche e neppure riuscì a sradicare questa innocente illusione. Goethe ci comunicava con compiacenza le condizioni astrali in cui avvenne la sua nascita. Gli autori di biografie, fra cui Paolo Giovio, non dimenticano di notare l'oròscopo degli uomini illustri. Le congiunture potevano essere buone o cattive. Nell'ultimo caso era necessario mitigare la malignità degli astri. All'inizio Pico, sotto l'influsso dei platonisti, ammesse l'astrologia filosofica, e ciò è molto spiegabile. Se la precipitazione del mondo dalla mente divina si faceva attraverso il cielo, non si poteva negare, data la coesione, di tutte le sfere del cosmo, una certa fatale corrispondenza tra loro. Facendo astrazione dei ciarlatani, era permesso d'illudersi di professare una, oso dire, scienza delle irradiazioni cosmiche, fondandosi sulla presumata composizione metallica dei pianeti e su una tradizione tenendo luogo di vera statistica. L'uomo nato d'estate quando il sole è ardente sarebbe complessivamente altro di quello nato d'inverno quando il sole è lontano. Per chi presupponga Saturno dominato dal piombo niente di sorprendente se creda (applicando un giudizio analogico) che il destino di un individuo nato su questo segno sia rannuvolato. Intanto Marsilio Ficino in De triplice vita esprimeva il parere che tutti gli uomini eccezionali fossero malinconici, oppressi quindi da Saturno. La celebre gravura di Albrecht Dürer La Malinconia raffigura questa concezione. L'interpretazione già data e che mi pare la migliore è quella secondo la quale il carattere saturniano del genio viene spiegato per la difficoltà, almeno relativa, di raggiungere coi mezzi dell'arte l'armonia cosmica. Onde una robusta malinconia.

Con argomenti teorici e prammatici Pico respinge, infatigabile, ogni tesi astrologica. Le profezie astrologiche, dice, se si avverano qualche volta, ciò accade per semplice accidente perchè in generale esse si verificano false. Pompei era

Cultul frumuseţii, accesibil tuturor, e mai mult ca oricînd idealul umanismului de azi. Omul care cercetează legile naturii, o recrează în folosul său adăugînd totodată frumuseţii, sau sublimului natural (dincolo de dezordinea existentă la nivelul materiei brute) opera artistică, peisajul însuşi devenind în mare măsură opera arhitectonică a omului.

Lucrarea care i-a adus celebritatea la vremea sa lui Pico della Mirandola este *Astrologia*, în 12 cărţi, în care el demonstrează inutilitatea acesteia. N-a fost primul care să combată şi să ironizeze superstiţiile astrologice şi n-a reuşit nici el să dezrădăcineze această inocentă iluzie. Goethe consemna plin de bunăvoinţă condiţiile astrale existente la naşterea sa. Autori de biografii, printre care Paolo Giovio, nu uitau să comunice horoscopul oamenilor celebri. Conjuncturile puteau fi favorabile sau nefavorabile. În ultimul caz era necesară îmblînzirea acţiunii nefaste a astrelor. La început Pico, influenţat de platonici, a acceptat astrologia filosofică, lucru lesne de înţeles. Dacă alunecarea lumii din cugetul divin se făcea prin spaţiul ceresc, nu se putea nega, avînd în vedere înlănţuirea tuturor sferelor din cosmos, corespondenţa obligatorie a acestora între ele. Lăsînd la o parte şarlatanriile, puteai uşor să crezi într-o aşa zisă ştiinţă a iradiaţiilor cosmice, bazată pe o presupusă compoziţie metalică a planetelor şi pe o tradiţie ce ţinea locul unei adevărate statistici. Omul născut pe timpul verii cînd soarele arde puternic va fi cu totul altul decît cel născut iarna cînd soarele e slab. Dacă presupuneai că planeta Saturn e dominată de elementul plumb, era normal să crezi (printr-o judecată analogă) că destinul unei fiinţe născute sub acest semn va fi sumbru. Tot Marsilio Ficino în *De triplice vita* îşi exprima părerea că toţi oamenii excepţionali sunt melancolici, deci sub influenţa apăsătoare a lui Saturn. Celebra gravură a lui Albrecht Dürer *Melancolia* întruchipează această concepţie. Interpretarea cea mai valoroasă care s-a dat acestei concepţii explica caracterul saturnian al geniului prin dificultatea, oarecum relativă, de a atinge armonia cosmică prin mijloacele artei. Acest fapt determina o melancolie viguroasă.

Pico respinge neobosit, cu argumente teoretice şi pragmatice, orice teză astrologică. Profeţiile astrologice, spune el, dacă se împlinesc uneori, aceasta se datoreşte purei întîmplări, deoarece ele se dovedesc în general false. Pompei era astrolog, Cezar nu era. Ceea ce nu l-a împiedicat pe ultimul să-l învingă pe primul. În afară de lumina şi căldura soarelui, nu există o altă influenţă a cerului, iar cerul acţionează asupra universalului, prin întreţinerea vieţii, şi nu asupra indivizilor izolaţi. Putem înţelege mai multe despre temperamentul şi caracterul cîte unui individ, deci despre o posibilă desfăşurare a vieţii sale, din datele biologice ale speciei şi rasei (Pico o numeşte «sămînţă») decît de la plantele ce, fiind atît de îndepărtate, nu pot avea nici o influenţă. Dintr-un leu se naşte leu, din cal se naşte tot cal. Doctorul, agricultorul, marinarul se ghidează după experienţă şi nu după astrologie. Oamenii sunt dependenţi unul de altul, soarta individului e condiţionată de umanitate (astăzi am spune *istorie)* şi nu de configuraţia cerului. De altfel, această dependenţă fatalistă de astre e contrarie demnităţii omului, libertăţii sale. Întîlnim aici două puncte de vedere, unul comun mai mult sau mai puţin tuturor umaniştilor, altul ce se constituie ca o revoltă personală a lui Pico în faţa oricărei idei de predestinare, nu în sensul fatalităţii greceşti. În primul caz demnitatea omului e jignită deoarece omul este un microcosmos de esenţă divină, investit cu «viziune intelectuală» şi putere creatoare. În al doilea caz ne punem întrebarea dacă Pico

astrologo, Cesare no. Il che non impedì l'ultimo di vincere il primo. Oltre la luce e il calore del sole non si può parlare di altro influsso del cielo, ma il cielo opera su un universale, intrattenendo la vita, non sugli individui come tali. Più possiamo indurre sul temperamento e sul carattere di un individuo quindi sulla traiettoria possibile della sua vita dai dati biologici della specie e della stirpe (Pico dice del «seme») che dai pianeti che sono peraltro così lontani, indi inoperanti. Da lione nasce lione, da cavallo nasce cavallo. Il dottore, l'agricultore, il marinaio consultano l'esperienza e non l'astrologia. Gli uomini essendo dipendenti tra loro, la sorte dell'individuo è legata all'umanità (oggi diremo alla storia) più che alla configurazione del cielo. E poi, questa dipendenza fatale dagli astri è contraria alla dignità dell'uomo, alla sua libertà. Ci sono qui due punti di vista, uno comune più o meno a tutti gli umanisti, altro parendo una rivolta personale di Pico dinanzi a qualsiasi idea non di fatalità greca ma di predestinazione. Nel primo caso la dignità umana è offesa in quanto l'uomo è un microcosmo, di essenza divina, capace di visio intellectualis e di atto creatore. Nel secondo caso c'è da domandarsi se Pico non s'incaminasse senza saperlo verso un concetto della libertà, secondo cui l'uomo poteva costruirsi da sè il destino, tenendo naturalmente conto delle leggi generali della vita e usandone a suo profitto.

Comunque, rimane il merito imprescrittibile di Pico della Mirandola di aver combattuto con tanta pertinacia una tradizione, fondamentalmente pessimistica, e di aver aperto all'umanità moderna la via della liberazione dell'uomo dall'angoscia dell'irrazionale.

Sorprendente appare il fatto che un nuovo umanesimo del tipo magico risorge col romanticismo tedesco (già Leibniz colle sue monadi ne dava le mosse). Fichte, Schelling, Hegel, Novalis, Schopenhauer sono, a dispetto di certe differenze, degli umanisti e in seguito a loro il nostro gran poeta M. Eminescu. E per loro, per Fichte specialmente, come per Pico, il punto d'interferenza di tutti i raggi cosmici era nella coscienza umana, monade convergente, specchio del tutto divino. Ma siccome lo specchio più nitido ci da l'immagine più chiara, la più spiccata individualità è più adatta a riflettere il cosmo. Onde, il culto del genio, il quale opera come natura, maritando il sensibile allo spirituale, il finito all'infinito. Di là risulta il proteismo, il cameleonismo del genio (Pico aveva adoperato la stessa parola) del genio mobile, nemico di ogni sosta. L'artefice degli umanisti era infatti,

nu are în vedere, fără s-o ştie, conceptul de libertate, potrivit căruia omul îşi poate construi propriul său destin, respectînd în mod firesc legile generale ale vieţii pe care le foloseşte în beneficiul său.

Oricum, e meritul de netăgăduit a lui Pico della Mirandola de a fi combătut cu atîta îndîrjire o tradiţie, de esenţă pesimistă, şi de a fi deschis umanităţii moderne calea eliberării omului de sub domnia spaimei de iraţional.

Un nou umanism de tip magic renaşte în mod surprinzător odată cu romantismul german (Leibniz îi dăduse un prim impuls prin *monadele* sale). Fichte, Schelling, Hegel, Novalis, Schopenhauer sunt, în ciuda unor deosebiri, umanişti şi, pe urma lor, marele nostru poet M. Eminescu. Pentru ei, pentru Fichte în special, ca şi pentru Pico, punctul de interferenţă al tuturor razelor cosmice se afla în conştiinţa umană, *monadă* convergentă, oglindă a întregului divin. Şi aşa precum oglinda cea mai limpede ne oferă imaginea cea mai clară, individualitatea cea mai remarcabilă e mai aptă de a reflecta cosmosul. De aici decurge cultul geniului, care acţionează ca şi natura, unificînd simţurile cu spiritul, finitul cu infinitul. Rezultă din acesta proteismul, cameleonismul geniului (Pico întrebuinţase acelaşi cuvînt), al geniului dinamic, adversar al inerţiei. Omul creator din concepţia umaniştilor era într-adevăr şi el un geniu. Marx a preluat de la Hegel, lăsînd de-o parte spiritualismul, dialectica, prin care omul se înfrăţeşte cu cosmosul prin simplul fapt că substanţa istoriei materiei e aceeaşi cu substanţa însăşi a gîndirii noastre. Omul nu este decît punctul culminant al lumii fenomenale. În privinţa geniului putem vorbi în mod alegoric despre geniul umanităţii, fiecare individ participînd la cucerirea colectivă a necunoscutului. Marx însuşi rămînea umanist, nu în virtutea raportului microcosmos — macrocosmos, ci în considerarea supremei valori a omului pe scara lumii fenomenale.

Pico şi umaniştii (panlogişti ca şi Hegel) limitau umanitatea la o societate elevată, de oameni iluştri, principi, savanţi, artişti. Raporturile lor sociale erau doar de natură academică. Astăzi, pe măsură ce se reduce inegalitatea dintre clase, popoare şi rase, umanism înseamnă respect pentru demnitatea oricărui om ce învaţă şi munceşte, *monadă* a acelui macrocosmos care este conştiinţa umană universală.

Un astfel de umanism ne îndeamnă să înfăptuim o coexistenţă fraternă ca singura raţională, lăsînd la o parte neînţelegerile de suprafaţă, şi scoţînd în evidenţă esenţa comună. Nu e de demnitatea omului de a extermina şi a-şi asupri semenul. Umanismul înseamnă înfrăţire, pace şi libertate pentru ca demnitatea omului să-l afirme ca arhitect.

Toate aceste idei se găsesc în germene în opera ilustrului Pico della Mirandola şi aducîndu-i omagiul nostru aici, în oraşul Mirandola, omagiem însuşi geniul italian.

lui pure, un genio. Marx prese da Hegel, eludendo lo spiritualismo, la dialettica la quale affratella l'uomo col cosmo pel semplice fatto che la categoria della storia della materia è quella stessa del nostro pensare. Ma l'uomo non è che un apogeo del mondo fenomenale. In quanto al genio possiamo parlare allegoricamente del genio dell'umanità, ogni individuo concorrendo alla conquista collettiva dell'ignoto. Marx pure rimaneva umanista, non in base al rapporto microcosmo—macrocosmo, bensì in quella della suprema qualità dell'uomo nell'ordine del mondo fenomenale.

Pico e gli umanisti (panlogisti essi pure, siccome Hegel) restringevano l'umanità ad una società d'elezione, uomini illustri, principi, eruditi, artisti. La loro comunicazione sociale era puramente accademica. Oggi, nella misura in cui l'innugualianza tra le classi, i popoli, le razze va diminuendo, umanesimo vuol dire rispetto per la dignità di qualsiasi uomo conoscente ed operante, monade di quel macrocosmo che è la coscienza umana universale.

Un tale umanesimo ci consiglia di adottare come razionale il vivere fraternamente, trascurando le divergenze superficiali e di badare solo all'essenza comune. Non è degno per l'uomo di esterminare e di opprimere il suo simile. Umanesimo significa frattelanza, pace e libertà affinchè la dignità dell'uomo si riveli da architetto.

Tutte queste idee si trovano in germoglio nell'opera dell'illustre Pico della Mirandola e porgendogli qui nella città della Mirandola il nostro omaggio, porgiamo omaggio al genio italiano.

CENTENAR LIVIU REBREANU

Demnitatea și demnitățile scriitorului

Jurnalul *lui Liviu Rebreanu începe într-o zi de vineri, 24 iunie 1927, la București, enunțînd un program nu lipsit de accente patetice și cu promisiuni dintre cele mai ispititoare pentru cititorul său de peste jumătate de secol.. Autorul intenționa să pună în el* «tot ce am în inimă și suflet», *supunîndu-se unei introspecții severe* («o încercare de pătrundere în mine însumi, lentă, necruțătoare, francă și de absolută sinceritate»), *excluzînd* «senzațiile momentane» *în favoarea* «părerilor filtrate prin judecata mea rece, obiectivă». *Hotărîrea era luată în umbra apăsătoare a singurătății* («la o anume vîrstă începi să-ți dai seama cît ești de singur în lume»), *ale cărei efecte urmau a fi atenuate prin acest duplicat cît mai fidel al personalității proprii* («o reflectare vie în oglinda sufletului meu»). *Loc privilegiat al defulărilor* («murdăria și vulgaritatea» *erau considerate consubstanțiale spovedaniilor), scriitorul nu-i arăta vreo prețuire literară și-i prevedea testamentar publicarea tîrzie, asigurîndu-se de distanța neutralizatoare a posterității. Comparînd primele însemnări cu restul celor publicate pînă acum (1927—1935)* [1], *este firesc să te întrebi dacă scriitorul și-a respectat programul. La apariția cărții critica s-a grăbit să-i recunoască valoarea literară, istorică și morală* [2]. *Nu este ne-*

[1] *Jurnal*. I, text ales și stabilit, studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu, Addenda, note și comentarii de Niculae Gheran, București, Minerva, 1984. Trimiterile se fac la această ediție.

[2] În privința valorii literare a Jurnalului, s-ar putea spune cel mult, cu cuvintele lui Rebreanu : «*Iată un schelet de roman !*» Ar mai rămîne în schimb o problemă, anume cine să scrie romanul. Pentru perspectiva istoriei literare, nu cred că Jurnalul oferă informații spectaculoase care să răstoarne o analiză centrată, cum e și firesc, pe textele literare, de la publicate. Cît despre statura morală a romancierului, găsesc cam naivă graba de a o transforma în statuie, înconjurată de micimea contemporanilor. Și asta nu pentru că aș avea vreun motiv de a pune la îndoială «sinceritatea» lui Liviu Rebreanu. Trebuie spus însă de la început că nici *Jurnalul*, nici *autorul* nu se situează *deasupra* operei !

voie însă de prea mult spirit de observație pentru a vedea că principalele puncte prevăzute în plan rămîn pînă la urmă descoperite : «viața solitară» e contrazisă nu numai de mulțimea contactelor publice (jurnalul este, s-a spus, unul al «vieții literare»), dar și de viața familială echilibrată, de prețuirea și afecțiunea ce i-o arată multe din personalitățile vremii ; rareori apoi «filtrul judecății obiective» ajunge să funcționeze, autorul fiind într-o permanentă criză de timp ce amenință chiar și notațiile fugare ; în sfîrșit, distanțarea temporală transformîndu-se în distanțare morală, cu greu vei găsi în însemnări «murdărie și vulgaritate», doar dacă nu le consideri o litotă specifică sublimării literare.

Jurnalul *lui Liviu Rebreanu este, respectîndu-și numele, fața diurnă a vieții scriitorului (cea nocturnă fiind cuprinsă, cum se știe, în romanele sale). O imagine sugestivă a conținutului acestuia este dată însă de un vis, povestit în cea de-a doua însemnare (30 iulie 1927) : coșmarul unei condamnări la moarte (de către Iorga !) este resimțit cu intensitate pentru urmările lui imaginare asupra carierei sociale, viața publică surclasînd în subconștient viața biologică* («mă gîndeam ce ridicol sînt că mi-a fost atît de frică mai ales că nu voi intra la Academie»). *Într-adevăr, ascendentul caracterului «public» asupra celui strict personal în acest document este atît de evident încît sociologia se simte îndreptățită să și-l revendice în mai mare măsură decît istoria literară. Lumea de peste zi a scriitorului este populată de personaje numeroase (indexate de editor, alături de asociații, organizații, instituții, locuri și titluri !), astfel încît un întreg tablou social poate fi supus analizei.*

Un posibil «studiu de caz» Liviu Rebreanu ar trebui să pornească de aici, jurnalul *constituind un fel de anuar telefonic individual ce cuprinde și numărul de apeluri efectuate și valoarea lor (pozitiv, negativ, neutru), numai din «despuierea» indicelui sociologul reușind să obțină semnificațiile relațiilor interpersonale, cum ar fi, de exemplu, prezența dominantă a scriitorilor (ce nu dețin, totuși, majoritatea absolută), urmați de oamenii politici, de înalții funcționari, de ziariști, actori etc... O lume pe măsura poziției sociale ocupate de Liviu Rebreanu în anii maturității, cînd recunoașterea valorii operei deopotrivă de către publicul larg și de elita intelectuală are drept efect instituțional prezența sa în posturi importante, specifice cîmpului cultural : președinte al Societății Scriitorilor Români, al Asociației Autorilor Dramatici Români, al Comisiei de cenzură a filmelor, director al Teatrului Național, al Direcției Educației Poporului, al unor ziare și reviste etc.*

Imaginea reușitei sociale și literare este percepută ca atare de scriitor («Am reușit, evident, dar cu cîte cumplite sforțări»), *ce-și pune succesul exclusiv pe seama talentului, puterii de muncă și sănătății robuste*[3]. *Percepția publică a operei și personalității autorului se distribuie în schimb între adversarii politici și criticii rezervați ai scrierilor sale și susținătorii și admiratorii fără rezervă.*

Într-o asemenea situație apare problema corelației posibile dintre valoarea textelor publicate și funcțiile publice ale romancierului, altfel spus în ce măsură viața literară și politică a influențat nu numai receptarea operei, ci și producerea ei. Răspunsurile date în mod obișnuit pînă acum la astfel de întrebări (nu numai în cazul lui Rebreanu) ar fi următoarele : 1) opera valoroasă atrage în mod normal recunoașterea publică mai devreme sau mai tîrziu, oricît de ingrați s-ar dovedi contemporanii ; 2) ocuparea de posturi publice duce la degradarea operei și compromiterea autorului ; 3) autorul ce nu se mulțumește doar cu prețuirea (simbolică) a scrierilor sale este un ambițios sau, mai mult, un «arivist» ; 4) dimpotrivă, renunțînd la onorurile publice și la înmulțirea onorariilor, probează o adevărată demnitate profesională.

În combinații diferite, asemenea «răspunsuri» au fost formulate atît în timpul vieții scriitorului, cît și acum, cînd Jurnalul *a repus-o în discuție. Impresia generală din momentul de față este că Rebreanu a fost o «victimă» a vieții pu-*

[3] Obișnuința de a lega succesul de calitățile individuale, iar eșecul de imoralitatea adversarilor împiedică înțelegerea complexității fenomenului social pe care îl reprezintă o «carieră». În cazul lui Rebreanu, dificultatea cea mai mare constă în a pune de acord valoarea simbolică a operei (capitalul intelectual) cu valoarea ei economică, încercînd să reducă diferența prin ocuparea de *posturi* («demnități») cît mai aproape de *poziția* («demnitatea») scriitorului. Numai că fiecare înălțare în rang aducea, pe lîngă noi venituri, și noi cheltuieli, deficitul bugetar fiind permanent și în permanentă creștere : «*Cum să scrii romane cînd toată vremea ești frămîntat de grijile cele mai materiale și mai vulgare ?*» (p. 204). Cheltuielile de *reprezentare* fiind mai mari decît veniturile de pe urma instalării și recunoașterii publice, întreprinderea economică Liviu Rebreanu mergea, inevitabil, în pierdere.

blice, adversarii politici și literari făcîndu-l să-și consume «nervii și sănătatea», obligîndu-l să-și risipească talentul. Cu aproape zece ani înainte de sfîrșitul vieții, boala își face simțită prezența, iar unul dintre cei mai importanți critici ai epocii va formula o judecată de valoare asupra operei ce va atîrna greu în ochii posterității, remarcînd «conștiința estetică inferioară creației» și, alături de recunoașterea «genialității», mai ales în cazul capodoperei Ion și al scenelor colective cu țărani, «felul regresiv cum [i] s-a desfășurat talentul» (G. Călinescu, Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent). Ce l-a făcut oare pe Rebreanu să «piardă» chiar în momentul în care părea a fi cît mai aproape de cîștig ?[4].

Din perspectivă sociologică, succesul scriitorului se datorează felului cum a știut să-și reconvertească economic și politic capitalul simbolic deținut : ca «întemeietor al romanului românesc», el devine reprezentativ nu numai pentru un gen literar modern, pus în directă legătură cu modernizarea întregii societăți românești, ci și pentru condiția scriitorului profesionist, personaj aproape inedit pînă atunci în viața socială, produs al autonomizării cîmpului cultural. Rebreanu «profită» de pe urma operei, fără ca aceasta să însemne exploatarea vulgară (care ar fi atras deprecierea) capitalului : nu scrie mult ca să vîndă bine și nici nu «se vinde» politic, ținînd de exemplu, să reafirme mereu caracterul personal, înainte de a fi unul ideologic, al legăturii sale cu Maniu. Profesionismul nu înseamnă numai obținerea unor venituri sigure din scris, ci presupune existența autonomă a unui cîmp — în cazul de față cel literar-artistic — înzestrat cu instituțiile («aparatele») sale specifice și vehiculînd o ideologie caracteristică. Intervențiile lui Rebreanu în acest sens sînt numeroase și semnificative : la o anchetă despre E. Lovinescu organizată de Vremea (1932) pune în legătură directă «independența intelectuală» de «independența materială»[5], după cum într-o conferință de la Ateneul Român (1943) va critica idealismul și diletantismul în conceperea îndeletnicirii scriitoricești, solicitînd dreptul «să reprezinte și din punct de vedere social o carieră care, eventual, să ofere cel puțin avantagiile pe care le oferă carierele similare»[6].

Rebreanu se recunoaște a fi printre privilegiați și se gîndește a-și răscumpăra privilegiul prin activitatea sa de «scriitor sindicalist». Fapt care presupunea întărirea autonomiei instituțiilor reprezentative (societățile scriitorilor și autorilor dramatici îndeosebi), întreținerea unor organe de presă cu caracter cultural preponderent (reviste literare) și colaborarea cu factorii politici a căror ideologie convenea procesului de autonomizare a «republicii literelor». Lupta pentru autonomie constituie însă o formă a luptei pentru putere, o confruntare deschisă cu grupurile concurente aspirînd la aceeași legitimitate socială și urmărind profiturile reprezentativității. Jurnalul devine astfel un adevărat registru contabil în care se înregistrează continuu raporturile dintre bugetul economic și bugetul cultural, se calculează echilibrul balanței de plăți, costurile de producție și ale schimburilor de servicii. Editorul notează la un moment dat : «Între comerț și cultură, comentariul variază de la o zi la alta» (p. 163, n. 243). Pe lîngă tarife încasate pentru scrieri, reprezentații scenice sau cinematografice, funcții publice etc., sînt consemnate și veniturile așa zicînd morale, adică beneficiile specific culturale : succesele de pe urma cărților, articolelor, conferințelor, cuvîntărilor (aplauze, felicitări, voturi, note la ziare și reviste, recenzii, confesiuni personale), la care se adaugă beneficiile indirecte de natură socială și mai ales politică, concretizate în funcțiile publice îndeplinite. Interdependența acestora aproape nu mai

---

[4] «Dar în sfîrșit intru în al cincizecilea an de viață. Cine știe ce mă mai așteaptă. Să sper că va fi un an de fericire și încoronare. Așa se spune mereu. Diverși academicieni îmi promit că voi fi și eu curînd. Poate. Și mai poate să fie și altele. Se caută să fiu propus la Premiul Nobel... Toate însă sînt în funcție de opera mea și de zilele ce-mi mai sînt hărăzite de soartă. Cu Dumnezeu înainte !» (p. 264). «Pierderea» în acest caz avea nevoie de ghilimele, căci nu mai este vorba de una economică, ci literară. Succesul public confirmat — chiar de nu s-a ajuns pînă la Premiul Nobel — a fost invers proporțional cu cel al cărților publicate după acel an (1934), îndeosebi în fața criticii estetice, care va da tonul pentru receptarea ulterioară a operei.

[5] «Fără cei treizeci de mii de lei (venitul anual din acea vreme al criticului), am fi avut poate azi un Lovinescu profesor sau academician sau deputat liberal sau toate împreună. Așa, literatura românească a cîștigat un critic. Și asta face mai mult decît toate celelalte» (p. 446).

[6] Prin «cariere similare» Rebreanu înțelege nu numai celelalte profesiuni artistice, termenul privilegiat de comparație fiind cariera politică : «Cred că cel mai frumos titlu de glorie al unui artist e să rămîie artist. Nu rîvnesc de pildă, gloria politică a cutărui poet ajuns militant om politic» (p. 505).

trebuie dovedită : Blank, bancherul familiei, intervine ca să nu mai apară un atac împotriva scriitorului în Universul (p. 113) ; «dușmăniile canibalice» se dovedesc «ca reclamă», «prețioase», căci «atrag atenția asupra operei și deci o promovează» (p. 151) ; la apariția Ciuleandrei, autorul se întreabă asupra intereselor ce se ascund în spatele elogiilor aproape unanime ale presei (pp. 19, 20). Complexitatea vieții sociale, politice și literare — adesea transfigurată de scriitori, redusă la o «jungla» impenetrabilă — nu este una irațională, dovadă efortul permanent de descifrare depus de Rebreanu, obligat să cunoască ce i «se întîmplă» în realitate și «cum se cade» să reacționeze. Manevrele cu care este confruntat sau pe care le întrebuințează sînt în fond tot atîtea strategii de adaptare și orice simplificare, de obicei negativă («corupție», «imoralitate», «cinism»), a relațiilor sociale, semnalează pur și simplu depășirea individului de către evenimente. Fiecare își joacă rolul și este jucat la rîndul lui, căutînd să aleagă o strategie optimă de succes. Astfel, la Capșa, adevărată societate literară a vremii, Rebreanu întreține furnizori de informații (și înțelegem că nu e singurul care proceda așa), adevărați agenți de bursă ținîndu-l la curent cu fluctuațiile valorilor și în primul rînd cu cotele acțiunilor proprii (p. 113). Alegerile la S.S.R. presupun și ele «pontaje și telefoane» (p. 116). Gesturile regelui sau ale primului ministru sînt decodate cu cea mai mare grijă (Maniu îl «iubește» ; Carol al II-lea nu îi dă mîna la sfîrșitul unei ceremonii și scriitorul se întreabă dacă intenționat sau nu). Atent mereu la asemenea nuanțe, pierde perspectiva și riscă deprofesionalizarea. Bunele maniere publice atrag manierismul politic, intervine tradiționala «uzură a puterii» : «micile și mai marile intrigi», «bîrfeli și înjurături», «baluri și ceaiuri», «mondenism teribil», inclusiv prezidarea unui juriu de frumusețe (!). Hipertrofiată, imaginea publică a scriitorului umbrește imaginea operei. Jurnalul calculează creșterea deficitului, valoarea pierderilor înregistrate în bugetul intelectual prin cîștiguri strict economice. Rebreanu înțelege să demisioneze din cea mai înaltă funcție ce o deținuse vreodată pentru a intra în refacere literară : «O carte nouă face mai mult decît o mie de dosare».

După 1930, cînd se retrage de la Direcția Educației Poporului, romancierul va mai ocupa posturi importante în viața culturală și politică a României, iar Jurnalul va înregistra și alte «mondenități» mai mult sau mai puțin importante, dar un singur roman de valoare : Răscoala, aflat deja în lucru la acea dată. Corelarea valorii oficiale a autorului cu valoarea literară a operei nu s-a mai făcut, operîndu-se pînă acum cu o singură variabilă, ideologia. Exemple de la noi și de aiurea pot infirma o asemenea simplificare. «Regresiunea estetică» pe care i-o reproșa Călinescu, mai ales în privința romanului «orășenesc», nu este dependentă de o anumită ideologie politică. Mutația profundă intervenită în viața lui Liviu Rebreanu în urma succesului său social i-a schimbat sistemul de referințe și de autoapreciere. Scriitorul profesionist, reprezentativ, cel mai tradus dintre contemporani, recunoscut și elogiat, ajunge să-și gîndească opera după o logică specifică politicului : proiectează o epopee țărănească într-un fel de replică literară la constituirea statului național unitar (Ion și Răscoala ar forma primele episoade, reprezentînd Ardealul și Țara Românească) ; în prima versiune, Răscoala ar fi fost, după mărturisirea autorului, un «roman național-țărănist». În urma campaniilor de denigrare, tot ezitînd să aibă explicații publice cu adversarii și hotărît fiind să le plătească polițele («Voi plăti odată și eu tot, tuturor»), alege calea, nefericită estetic, a romanului polemic, «cu cheie», după ce în Jurnal preconizase la un moment dat să-și scrie «povestea vieții», înclinînd pentru «forma romanțată». Răscumpărarea estetică a vieții publice și a biografiei particulare contrazice însă imaginea dominantă prin care opera se impusese la început, aceea a scriitorului «obiectiv», realist, ascuns în spatele scenelor colective, cu personaje lipsite de «complicații» sufletești. Nu este vorba însă despre vreun deficit al conștiinței artistice, poate dimpotrivă : Rebreanu își adaptează în fond literatura la noua sa poziție socială, își recentrează scrisul în jurul personalității proprii, auto-reprezentative. Relativul său eșec politic, însingurarea acuzată, îl determină să încerce să-și ridice viața la puterea simbolică a literaturii. Dorința de întoarcere la simplitate, la patriarhal, la liniște, regăsite (mai mult de formă !) la Valea Mare (4 ianuarie 1931), se resimte în conținutul Jurnalului, ale cărui notații, lipsite de substanța vieții politice și literare, sînt simplificate adesea pînă la caricatură. Singurele personaje întîlnite o vreme sînt vierul Lache și șoferul, după cum singurele date privesc starea vremii și mersul treburilor gospodărești. Pe de altă parte, depărtarea de putere atrage la rîndul ei caricaturizarea spectacolului

politic. Distanțare ce nu reușește, totuși, a fi și una estetică, nu pentru că autorul nu ar cunoaște destul de bine specificul «sufletului» individual și urban și pentru că nu s-ar pricepe decît la cel colectiv și rural. Convins, dimpotrivă, că le cunoaște «secretele», ca unul ce a pătruns în intimitatea vieții publice, se hotărăște să le divulge, încălcînd astfel legile sublimării literare și fiind sancționat în consecință de instanțele de legitimare ale cîmpului literar autonom, la instituționalizarea cărora contribuise substanțial[7]. Scriitorul profesionist, ce obținuse un rang social privilegiat, reușind pătrunderea pînă în culisele puterii supreme, avea să sufere de pe urma excesului de reprezentare: inadaptat la condițiile impuse de o carieră politică, va fi silit să înțeleagă că nu este decît un scriitor, constrîns la o poziție socială inferioară, peste a cărei «umbră» nu poate sări. În același timp, judecătorii estetici ai înfățișării sale publice, și în primul rînd criticii, îi cer să uite de sine, negîndindu-se ca persoană, dacă vrea să asigure o oarecare credibilitate operei. Drama lui Liviu Rebreanu se precizează astfel dintr-o imposibilitate, aceea de a ocoli condiționările condiției de scriitor, confruntat cu cele două negații pe care încearcă să le transforme în afirmații: afirmarea socială a scriitorului și socializarea scrisului. Condiția sa devine imposibilă, în nici una din reprezentările admise — politică, literară — nemaiputînd fi el însuși. Jurnalul începe de aceea cu promisiunea de a fi necruțător cu sine și cu contemporanii săi, autorul nutrind credința, specific scriitoricească, în judecata justițiară a posterității, singura în fața căreia i se va permite să apară singur, așa cum va fi fost.

Mihai Dinu GHEORGHIU

Timpul acțiunii — timpul creației...

În critica și istoria literară a ultimilor ani, se pare că teatrul lui Liviu Rebreanu a intrat pe un făgaș rutinier, atît din punctul de vedere al judecății de valoare, cît și al funcționalității lui. Faima prozatorului a eclipsat creația dramatică. Regizorii ocolesc și ei reprezentarea pieselor rebreniene. Doar cîteodată, întîmplător, a fost pusă în scenă *Plicul*.

Un impozant tom din ediția critică de la Editura Minerva, cuprinzînd literatura dramatică rebreniană, a fost volumul cel mai puțin comentat de critici (Liviu Rebreanu, *Opere* 11, *Teatru*. Ediție critică de Niculae Gheran. Transcrieri și traduceri în colaborare cu Nicolae Coban și Gheorghe Fischer. București, Editura Minerva, 1980, 1234 pagini). E de presupus că din cele 800 de pagini de piese de teatru, în majoritate inedite, se va putea configura o altă bază de discuție despre acest important sector al activității marelui scriitor.

Trebuie să constatăm însă că, din păcate, nici din punct de vedere strict documentar informația nu este completă. O arhivă importantă pentru domeniul abordat, Arhiva Teatrului Național, rămîne o mină de date noi în materie, neexploatată încă de cercetători. Tocmai în această colecție de manuscrise și documente a fost indentificat un fragment de comedie, intitulat *Mica publicitate*. Informația și copia de pe paginile originale ne-au fost încredințate de regretatul George Franga.

Piesa *Mica publicitate* are schițate decorul, persoanele și scena întîi din actul prim, astfel încît subiectul și intriga rămîne doar să le bănuim. Sigur este că acțiunea este plasată în mediile micii burghezii românești, cu un *«șef de birou»*, Grigore Peneș, *«arțăgos»*, cu o *«văduvă de 38 ani»*, Aglaia Arțăraș, *«elegantă, cochetă»*, care ține *«chiriaș»* și o servitoare, Marta, *«bătrînă, jovială, confidentă»*. Mai reținem pe căpitanul Tătăreanu, în retragere, *«crai»*, Ionescu și Popescu, *«pețitori»* și pe domnișoara Drina Arțăraș, fiica de 18 ani a Aglaiei, sortită, probabil, să fie protagonistă în *«sala particulară de consumație de la Cofetăria Amorului»*, dar și paravan pentru escapadele de iubire din *«salonul»* mamei sale.

Fragmentul pe care îl prezentăm se plasează între comediile de situații *Cadrilul* și *Plicul*, deși, strict calendaristic, *Mica publicitate* este abordată înaintea ambelor piese. Pe o filă avem notată data de 6 aprilie 1916, iar pe pagina de început

[7] Mă refer mai cu seamă la critica estetică a momentului, ai cărei reprezentanți dominau opinia acestor instanțe, ca și mijloacele lor de afirmare (cenacluri, reviste, edituri etc.). Ulterior, critica va încerca să recupereze o parte din operă și să restaureze imaginea ansamblului (prin cărțile unor Lucian Raicu sau Aurel Sasu). Evoluția receptării critice a operei lui Liviu Rebreanu s-ar putea compara din acest punct de vedere cu a unor scriitori contemporani ca Marin Preda sau Nichita Stănescu.

a scenei redactate este însemnată ziua de luni, 2 mai 1916. Prima versiune a *Cadrilului* va fi scrisă între 11 mai și 13 iunie 1916, la București și Valea Mare. Schițe ale piesei ce va fi reprezentată pe scena Teatrului Național la 29 decembrie 1919 înregistrăm încă din ziua de 9 mai 1916. Există deci aproape o continuitate de concepție între paginile abandonate ale *Micii publicități* și începutul *Cadrilului*. Dar Rebreanu va muta acțiunea în lumea artiștilor, revenind la schema dublului adulter, caricaturizat anterior într-o piesă într-un act manuscrisă, *Rendez-vous*, în care personajele principale sînt «*Ionescu și Popescu*». Piesa *Cadrilul* este, de fapt, o persiflare parodică a pieselor de tip bulevardier, în vogă pe afișele teatrelor bucureștene. Mai adăugăm că numele Arzăreanu din *Cadrilul* este notat, în variantele manuscrise, sub forma Arțăreanu, amintind deci de Arțăraș din fragmentul pe care îl dăm publicității. Totuși, intenția lui Rebreanu de a satiriza un mediu social prin *Mica publicitate* va fi realizată, însă, mai tîrziu, în comedia *Plicul*, scrisă, într-o primă variantă, între 27 iulie—25 august 1921 și reprezentată, pentru prima oară, cu oarecare succes, la 12 aprilie 1923. Să observăm că acțiunea paginilor abandonate în 1916 și în piesa din 1921 debutează într-un «*salonaș*», iar prima replică aparține aceleiași nelipsite servitoare, «confidenta» doamnei. (Interesant rolul acordat de autor menajerelor în piesele sale de teatru și chiar în proza sa. Ne gîndim, în primul rînd, la romanul polițist de mai tîrziu, *Amîndoi*, cu o servitoare — Solomia — protagonistă a acțiunii). Dacă în *Mica publicitate*, «tipurile» Ionescu și Popescu au rămas doar o indicație de caragialism, în *Plicul* umbra maestrului este copleșitoare. Aproape toate personajele comediei lui Rebreanu au fost puse în paralelă cu celebrele figuri ale *Scrisorii pierdute*. Noi am aminti doar pe inspectorul *Minta*, un fel de Agamiță Dandanache declasat, însă cu același rol în finalizarea acțiunii.

Indiferet de valoarea intrinsecă a teatrului rebrenian — modestă, după cum s-au exprimat toți comentatorii — el trebuie pus și analizat în contextul întregii sale opere. Creația dramatică se împletește strîns cu activitatea sa de cronicar, de îndrumător și conducător al teatrului, de traducător și chiar de romancier. Liviu Rebreanu însuși declara cîndva unui reporter al *Rampei* că piesele sale «*sunt imaginea aceleiași lumi pe care am zugrăvit-o... în romanele mele, dar cu totul prin altă prismă privită*».

Am subliniat adeseori importanța timpului creației în opera lui Liviu Rebreanu. Am atrage acum atenția cititorului tocmai asupra *contextului* în care scriitorul așterne pe hîrtie, în anul 1916, paginile fragmentare cu comedia *Mica publicitate*. Scriitorul împlinise de curînd 30 de ani, traversa o perioadă de mari lipsuri materiale și de temeri pentru viitor din cauza războiului care bătea la ușă, începea una din seriile *jurnalului* său, primea de pe front vești de la fratele Emil, între care și «bravura» distrugerii unui reflector în Tirol, redacta — cum am menționat — piesa *Cadrilul* și începea prima variantă a romanului *Ion*, tipărea două volume de nuvele : *Golanii* și *Mărturisire*. Sînt evidente, din chiar această sumară înșiruire, încrucișarea unor preocupări multiple, sublimări ale realului cotidian, febra creației. Scriitorul voia parcă să cuprindă, în genuri diferite, năvala vieții. Timpul acțiunii era atunci timpul creației.

Stancu ILIN

Liviu Rebreanu : Mica publicitate

6. IV. 1916

Actul I — Un salonaș la d-na Arțăraș ;
Decor **Actul II — Sală particulară de consumație la Cofetăria Amorului**
Actul III — Ca în actul I

Persoanele :
PETRE GRUIA, **fără profesie, 30—35 ani, drăguț, timid.**
D-na AGLAIA ARȚĂRAȘ, **văduvă, 38 ani, elegantă, cochetă.**
D-ra DRINA ARȚĂRAȘ, **fiica ei, 18 ani, fala mă-sii.**
MARTA, **servitoare în casa d-nei Arțăraș, bătrînă jovială, confidentă.**
VICTOR BĂRBAT, **pensionar, 52 ani, chiriaș la d-na Arțăraș.**
GRIGORE PENEȘ, **șef de birou, 44 ani, arțăgos.**

D-na DIDINA PENEȘ, **soția lui, neînsemnată, urîtă, sora D-nei Arțăraș.**
Căpitanul TĂTĂREANU, **în retragere, crai, nevasta lui a fost sora lui Arțăraș.**
POPESCU, **pețitor** } **tipuri**
IONESCU, **pețitor** }
Chelnerul discret
Casierița
Un domn tînăr
O domnișoară drăguță

2. V. 1916 Luni

Actul întîi

Un salonaș, în casa d-nei Aglaia Arțăraș. Ușă în fund (intrarea generală), ușă în stînga, fereastră în dreapta. Aranjament drăguț, femenin.

Cînd se ridică cortina, scena e goală. Soneria. O pauză scurtă. Soneria nerăbdătoare.

Scena I

MARTA, apoi GRIGORE PENEȘ, DIDINA PENEȘ

MARTA (venind pe ușa din stînga trece spre intrarea generală): **Alerg, alerg...** (Merge tacticos. În vremea aceasta soneria foarte nerăbdătoare). **Alerg, ce Dumnezeu... că nu dau tătarii!** (Iese prin fund).

(O pauză. Se-aude cheia și deschisul, apoi închisul ușii la vestibul. Cîteva cuvinte neînțelese. Intră Grigore Peneș, Didina Peneș, urmați de Marta).

GRIGORE (furios): **Ce casă-i asta? Asta-i casă?... Scandal, nu casă!... Suni, aștepți... Da ce-s eu s-aștept? Ce-s eu, te întreb?**

MARTA: **De, conașule, știu eu?... Am alergat...**

GRIGORE: **Ce-s eu? Asta te întreb?... De ce nu răspunzi?**

DIDINA: **Grigore, potolește-te...**

GRIGORE: **Nu vreau să mă potolesc, nevastă, nu vreau, înțelege-odată! Vreau să știu ce-s eu! Spune, femeie, ce-s eu?**

DIDINA: **Ești nebun, Grigore...**

GRIGORE: **Apoi, da, eu-s nebun pentru că d-ta mă trambalezi pe la neamurile d-tale care-mi fac de rîs familia. Desigur că-s nebun... Și încă mai trebuie să aștept ceasuri întregi la ușile doamnei, parc-aș fi sluga dumneaei, eu, șef de birou, om așezat.**

MARTA (se închină): **Doamne ferește... De cînd sînt n-am pomenit una ca asta...**

GRIGORE: **Ce n-ai pomenit?... Ce? Să-ți spun eu ce. Obrăznicie ca asta n-ai pomenit. Te închini cînd vorbesc eu, ai? Te închini?**

MARTA: **Da cum să nu mă închin, păcatele mele? Că parc-a intrat furtuna în casă. Să mă omori, conașule, și nu alta. Apoi de-ar fi conița mea ca d-ta, n-aș sta o zi în casa dumneaei. Nu zău, conașule. N-aș sta. Mai bine pe drumuri decît...**

GRIGORE: **Adică cum n-ai sta?**

MARTA: **Așa. Că io-s femeie așezată, liniștită. Io, slavă Domnului, muncesc pînă nu mai pot. Că io fac toate în casă. Io gătesc, io deretic, io alerg în piață cu toate. Ba mai spăl și rufele, numai să fie bine. Că io așa-s învățată. Muncă cinstită. Și nici conița să nu-mi zică o vorbă.**

GRIGORE (potolit): **Și ce leafă ai?**

MARTA: **Leafa... nimica toată. Să trăiesc și eu acolo... că-s femeie în vîrstă. Copii n-am, morți n-am... Să trăiesc de azi pe mîine și să am liniște... atîta caut pe lumea asta...**

GRIGORE: **Și adică de ce-mi spuseși mie toate astea, femeie?**

MARTA: **Ca să le știți.**

GRIGORE: **Adică să te recomanzi?... Dar noi n-avem nevoie de servitoare. Cucoana mea e abonată la biroul de plasare. În fiecare lună îi aduce cîte una. Fiindcă nici cu una n-o scoate mai mult de-o lună...**

MARTA: **Mie-mi spui, conașule! Le cunosc eu pe servitoarele de azi, ehe... Să te ferească D-zeu. Leneșe, hoațe, drăgăstoase, luxoase...**

GRIGORE: **Bine zici...**

DIDINA (întrerupîndu-l): **Lasă, Grigore, nu mai ține.**

REPERE FUNDAMENTALE

CIOCOII VECHI ȘI NOI SAU A.B.C.-UL ROMANULUI *

Al. CĂLINESCU

1. (R)apeluri, (r)acorduri

O preocupare constantă a lui Filimon este de a asigura coerența, lizibilitatea ficțiunii. Precizările temporale marchează sistematic etapele evoluției sentimentelor : «A doua zi greaca se sculă foarte de dimineață...» ; «A doua zi după întrevorbirea confidențială dintre postelnicul Andronache și Dinu Păturică...» ; «Două săptămîni în urma acelor descrise în capitolul precedent...» ; «Trecuse un an de zile de cînd Păturică devenise confident al stăpînului său...». *Astfel de notații au la Filimon și rolul de a-l ajuta pe cititor să se «descurce» printre numeroasele digresiuni și intercalări de scene, care frîng curgerea firească a evenimentelor. Examinînd primele cinci capitole, constatăm o alternare de nivele temporale de-a dreptul derutantă. Primul capitol ne prezintă momentul sosirii lui Dinu Păturică ; al doilea* («Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-și face planurile sale pentru exploatarea averei stăpînului său și, în loc de a-l întrerupe din visările sale ambițioase, să facem cunoscut lectorilor noștri pe postelnicul Andronache Tuzluc») *ne trimite mult înapoi, introducînd și alte personaje, pe Banul C. și pe Maria ; al treilea continuă scena — începută în capitolul precedent — ai cărei protagoniști sînt Caragea și Banul C. ; al patrulea* («Trecuse două luni de la întrevorbirea dintre principele Caragea și banul C....») *reconstituie istoria de amor între Andronache și Duduca, pînă la scena cînd aceasta din urmă joacă (excelent) comedia purității ultragiate.*

Racordul cu momentul inițial al romanului se face de-abia în capitolul cinci, dar atîtea s-au întîmplat și s-au povestit între timp, încît romancierul se simte obligat să facă o «mise au point» : «Lectorii noștri cunosc foarte bine agitațiunea în care am lăsat pe Păturică în primul capitol al acestei scrieri ; știu asemenea ambițioasele lui visuri și marea sete de bani și mărire ce îl munceau. Este datoria noastră acum să le spunem mijloacele întrebuințate de dînsul pentru realizarea acestor aspirațiuni». *Narațiunea se reia aici, după tipicul consacrat :* «A doua zi după sosirea lui, postelnicul îl chemă la dînsul».

Acest al cincilea capitol aduce însă un element nou : anticipările. *Aflăm, printr-un «raccourci», ce va face Păturică în următorii doi ani. Firul narațiunii va fi reluat, dar în alt punct. Reîntoarcerea în trecut (de fapt, în ...prezent) determină un nou «apel» către cititori :* «În timpul acesta se întîmplă cearta postelnicului cu amanta sa, pe care credem că n-a uitat-o lectorii noștri». *După discuția dintre Andronache și Păturică, romancierul ne aduce la cunoștință schimbul de scrisori dintre acesta și tatăl său, prilej pentru un nou racord temporal și pentru o situare și mai exactă a momentului respectiv :* «Iată doi ani în cap [1] de cînd te-am dat pe pricopseală la postelnicul și nu văz nici un spor de la tine...». *Și, în sfîrșit, în capitolul șase, narațiunea re-demarează :* «A doua zi după întrevorbirea confidențială dintre postelnicul Andronache și Dinu Păturică...».

Frecvente sînt trimiterile la evenimente anterioare, sau chiar «recapitulările», menite să sintetizeze și să aducă «la zi» evoluția acțiunii. În capitolul XI,

---

* **Fragment din studiul A.B.C.-ul romanului, din care au mai fost publicate, în revista Dialog de la Iași, următoarele secvențe : Începutul, Timpul istoriei — timpul ficțiunii, «Documentarul» în ficțiune, Aporia lui Ghinea Păturică și Portretul.**

[1] Nu chiar : Păturică sosise la Tuzluc în octombrie 1814, scrisoarea lui Ghinea Păturică e datată 17 mai 1816.

într-o discuție între Andronache și credincioșul Gheorghe, acesta din urmă rezumă (pentru stăpînul său ? pentru cititor ? pentru... romancier ?) etapele ascensiunii lui Păturică. Ca în romanele polițiste unde, periodic, e necesară o «sistematizare» a datelor enigmei, rezumatul e verosimilizat prin intermediul discuției dintre cele două personaje, ceea ce atenuează, într-o oarecare măsură, caracterul lui didactic :

«— Îți aduci aminte, cocoane, că acum patru ani ai primit în curtea domniei tale un copil trențăros și smerit ?

— Despre Dinu voiești să vorbești ?

— Tocmai despre dînsul, cocoane. P-acest copil sărac domnia ta l-ai îmbrăcat, l-ai hrănit, i-ai dat locuință, l-ai învățat elinica... (...). Doi ani de fătărnicie fură de ajuns ca să te facă să-l iei drept omul cel mai cinstit din lume și să-l orînduiești păzitor al cocoanei Duduca, despre care bănuiai că te înșeală».

Astfel, naratorul mizează (insistent) pe stimularea memoriei cititorului : «În timpul acesta se întîmplă cearta postelnicului cu amanta sa, pe care credem că n-a uitat-o lectorii noștri» (...) «Credem că lectorii noștri n-a uitat secreta întrevorbire dintre principele Gheorghe Caragea și banul C..., pe care am povestit-o la începutul acestei scrieri» *(sîntem astfel trimiși, în capitolul XIV, cu vreo șaizeci de pagini înapoi ; de notat că romancierul reia povestirea din acel punct, efectuînd un racord cu adevărat acrobatic : în capitolul III, plecînd de la principe, banul C. îl întîlnea pe ulița Șelarilor pe Andronache Tuzluc, care se ducea la Caragea să afle rezultatul convorbirii ; în capitolul XIV, postelnicul... ajunge la principe și află ce-l interesa ; între timp însă, așa cum am văzut, s-au înșiruit zece capitole, au trecut ani și s-au întîmplat multe)* ; «Costea Chiorul, priimind biletul lui Păturică despre care am vorbit într-unul din capitolele precedente...» ; «Lectorii noștri cunosc planul lui Păturică și al Duduchii de a ruina pe fanariotul...» ; «Știm cît de rău fu răsplătit Gheorghe, vătaful de curte al lui Andronache Tuzluc...».

Racordurile vizează, în fine, sincronizarea timpului narațiunii cu timpul evenimentelor narate. Funcționează aici — supus unei duble exigențe : de verosimilizare și de motivație — ceea ce s-ar putea numi principiul buclei : *romancierul întrerupe povestirea pentru a face loc unei digresiuni (descriptive, filozofice, moralizatoare etc.) sau unei scene secundare, și închide «bucla» cîteva pagini mai încolo,* nu însă fără a încerca o motivare, o justificare a întreruperii : «Ne oprim puțin din povestirea noastră, ca să introducem pe scenă încă un personagiu foarte interesant, care are să joace un rol însemnat în această istorie» *(personajul în cauză este chiar Costea Chiorul)* ; «Să lăsăm deocamdată pe fanariotul nostru adormit pe pieptul odaliscei sale ; să nu-i răpim această fericire iluzorie, căci el peste puțin o să se deștepte într-o lume reală, plină de amăgiri (sic !) și mizerii ; iar pînă atunci, noi să dăm cititorilor noștri o idee despre cocheta și ambițioasa greacă» ; «Rog pe bunii noștri lectori să lase pe postelnicul a dormi în pace pe sofaua sa, căci are mare necesitate de somn, ca nu cumva să-și piarză, deștept, iluziile fericirei sale, iar noi să ne întoarcem iarăși pe strada Caliței, ca să observăm ce se petrece în casa amantei sale» *(după cum se vede, somnul personajelor naște oportune alibiuri romanești)* ; «Două lovituri de bici, lăsate cu marafet pe spatele armăsarilor, fură de ajuns ca să pună trăsura în mișcare și să o pornească pe calea curții principelui Caragea. Ne oprim puțin din această narațiune ca să dăm cititorilor noștri o idee repede despre locul unde se afla palatul domnesc pe acei timpi și despre forma arhitectonică și alte amănunte originale ale acestui locaș, în care domnea moliciunea amestecată cu umilirea și cu depravațiunea» *(naratorul «s-a oprit» ca să descrie palatul, dar în timpul acesta trăsura își continuă drumul, încît, o pagină mai încolo,* «butca marelui ban intră cu pași gravi și măiestoși») ; «Păturică dede scări calului și înaintă în larg. Pînă ce Păturică va găsi pe căpitan Urdăreanul, noi vom atrage băgarea de seamă a lectorilor noștri asupra stării morale a trupelor lui Tudor Vladimirescu, căci de la moralitatea și disciplina oștirei depinde succesul bătăliilor și cele mai strălucite fapte de arme» *(după care, această frază de inegalabilă savoare :* «Suntem în lagăr ; să mergem înainte» *unde «a merge înainte» nu înseamnă altceva decît a relua povestirea de acolo de unde fusese întreruptă).*

Legăturile dintre secvențele povestirii sînt așadar, la Filimon, acuzate, îngroșate. Romanul seamănă cu o construcție a cărei schelărie, în loc să fie mascată, rămîne, dimpotrivă dezgolită, lăsînd să se vadă toate etapele și toate «secretele» înălțării ei (nemaipunînd la socoteală faptul că, debordat de mersul evenimentelor și dorind să introducă în textul său cît mai multe elemente «de viață», Filimon se mai și încurcă, de unde acele reîntoarceri neașteptate în trecut, ca și cum, ajuns la un etaj superior al povestirii, și-ar fi adus aminte că nu le-a încheiat pe celelalte).

Scriind Ciocoii vechi și noi, *Filimon învață — odată cu* «bunii (săi) lectori» *atît de des invocați — A.B.C.-ul romanului*[2].

2. Perspectiva

Perspectiva dominantă în Ciocoii... *este, bineînțeles, focalizarea zero, omniștiința, ubicuitatea naratorului; acesta știe tot ce gîndesc personajele, cunoaște ambițiile și proiectele lor tainice, asistă la întrevederi secrete, anticipă evoluția evenimentelor etc., etc. Naratorul, într-un cuvînt, ne spune infinit mai mult decît știu sau văd personajele sale. Notez un singur exemplu, ce se dispensează de orice comentarii. În capitolul VII, naratorul se lansează într-o descriere de natură, vibrînd entuziast în fața* «sublimității» *peisajului; în fapt, doar* el *se bucură (și* ne *bucură) de această priveliște minunată, deoarece* «Păturică, îndemnat mai mult de bănuitorul instinct al răului decît de simțămîntul frumosului, sta țintit la fereastra camerei sale, luînd foarte puțin aminte la acea minunată panoramă». *Nu mai insist asupra acestei chestiuni, îndelung dezbătută în ultima vreme. Reamintesc doar că focalizarea zero nu e decît un procedeu printre altele, nici bun nici rău, nici modern nici depășit. Diatribei lui Sartre împotriva lui Mauriac, faimoasă mai ales prin acel:* «Dumnezeu nu e romancier; și nici d. Mauriac nu e romancier» *i se poate răspunde cu butada (pe care am citat-o și cu alt prilej) americanului John Barth:* «Dumnezeu nu era un prost romancier, el era doar un romancier realist». *Voi mai da, ca excepții care confirmă regula, mai întîi, un exemplu de perspectivă limitată:* «Nu știm care vor fi fost gîndurile ce-l preocupau; știm numai că trăsurile feței sale uneori deveneau crunte, alteori pline de îndurare și cîteodată un zîmbet dulce apărea pe buzele sale pălite; dar dispărea ca fulgerul, lăsînd loc unei melancolii adînci» *(unde mimarea ignoranței este pretext pentru o demonstrație de spirit de observație și de capacitate de a surprinde jocul fizionomiei, joc excesiv, ca cel al actorilor din filmul mut), și apoi unul ce pare a mima ignoranța totală:* «ce se va fi petrecut în inima ei în acele momente, nu știm» *anulată imediat de cîteva considerații fiziognomoniste:* «judecînd însă după cele dinafară, am putea zice numai că inima ei nu era stăpînită în acel minut de amor, ci mai cu seamă de temerea de a fi respinsă, dacă cumva din nenorocire pasiunea ei n-ar fi intrat în planurile ambițioase ale ciocoiului», *ceea ce ne readuce, printr-o piruetă de 360 de grade, la... perspectiva omniscientă.*

3. «Femeia a scos pe om din rai»

«Ca fanariot, (...) știa din încercare că raiul ceresc și pămîntesc nu se poate deschide decît prin femei; de aceea își îndreptase toate bateriile intrigilor sale în contra femeilor doamnei și mai cu seamă ale domniței Ralu, fiica prea iubită a domnului Caragea».

În viziunea lui Filimon (autentic «macho», cum l-ar califica astăzi militantele mișcărilor feministe), femeia este purtătoarea tuturor relelor, element de corupție, factor dizolvant, prezent în toate locurile de perdiție și de luxură, schimbînd destine și ruinînd vieți, concentrînd, așadar, toate defectele ființei omenești. Romancierul nu face nici cel mai mic efort să-și nuanțeze și să-și atenueze misoginismul; dimpotrivă, el se lansează bucuros în considerații naive dar nu mai puțin brutale, filozofînd, generalizînd, avertizînd, tunînd și fulgerînd, dar, mai ales, constatînd cu amărăciune neputința noastră de a ne împotrivi acestei teribile încarnațiuni a Răului. Astfel, «cine s-a dedat cît de puțin cu plăcerile vieței destrămate cunoaște prea bine că femeia joacă rolul cel mai principal într-însa; ea singură, prin fatalul ei dar fermecătoresc, poate să arunce un văl de poezie asupra acelor plăceri mincinoase, care duc pe nesimțite pe biata junime la sărăcie, la vestejire, la despoiare și, de multe ori, chiar la o moarte prematură»; «Inima femeii, chiar de se poate ameți uneori de ambițioase aspirațiuni la mărire, la bogăție și la alte vanități atît de plăcute sexului femeiesc, dar însă ea se deșteaptă apoi cu pasiuni mai tari, mai nenfrînate»; «...arsenalul vicleniilor femeiești este foarte mare; ajunge numai să știe cineva să caute într-însul și desigur va găsi cîte ceva pentru orice împrejurare».

Ochiul lui Filimon nu vede pretutindeni decît trădare, fățărnicie, înșelăciune. Cel ce corupe va fi trădat ulterior de fosta lui victimă; jctele dezonorează «perii ce albi ai părinților»; *cel ce investește, de bună credință fiind, timp, avere și onoare în amor, se vede părăsit* «pentru un diamant, pentru un șal și, de mai multe ori, pentru cîte o vorbă de spirit...». *Un eșec sentimental duce la pierderea*

[2] Perpessicius pune aici în evidență, ca să zic așa, reversul medaliei: «Ciocoii vechi și noi *e un bun curs practic pentru cum nu trebuie scris un roman, (...) ... cititorul din mulțime al zilelor noastre (...) poate lua o mică lecție critică din* Ciocoii vechi și noi» *(Opere*, II, Editura pentru literatură, 1967, p. 53).

oricărei iluzii și a oricărui elan. Mijloc de redresare nu există. Viața dezamăgitului în dragoste va fi un lung lanț de nenorociri și suferințe : «...el nu se mai însoară sau, chiar de se supune la această datorie socială, inocentul amor al soției sale, grațioasele ei surîderi, fragedele ei îngrijiri pentru dînsul trec de prefăcătorii» *etc. etc.*

In naivitatea acestor fraze regăsim o întreagă vulgata *a amorului, o întreagă «înțelepciune» transmisă din generație în generație și care rămîne, de regulă, literă moartă. Însăși fatalitatea care marchează, după chiar spusele lui Filimon, destinul individului și al cuplului demonstrează că romancierul era perfect conștient de inutilitatea învățăturilor și avertismentelor pe care le proferează cu o voce tenebroasă și cu gesturi teatrale. Dacă romancierul știe să înregistreze și să interpreteze limbajul feței, acela al inimii i se pare infinit mai criptic. Și asta fiindcă inima femeii este* «o carte scrisă cu litere cabalistice, pe care înamoraților, în vanitatea și egoismul lor, cred că o citesc și o înțeleg ; în realitate însă sunt foarte puțini aceia cari pot zice cu drept cuvînt că au descifrat acele ieroglife de la care atîrnă mai adesea fericirea și nenorocirea oamenilor...» *Observațiile naratorului, ținînd în majoritate de această zonă a locurilor comune, vizează însă uneori exact. Mecanismul geloziei este, astfel, definit cu surprinzătoare pătrundere și cu oarecare vervă, în aceste cuvinte puse în gura unui personaj episodic :* «Cînd bărbatul și femeia se iubesc și țin în dreptate, viața lor curge dulce întocmai ca apele unui pîriu liniștit ; dar cînd muierea începe să calce strîmb și o simte bărbatul, inima lui arde, știi, ca peștele pe cărbuni. Ziua și noaptea se gîndește tot la necredința muierii ; aci se ceartă cu dînsa și o lasă, aci iarăși se împacă, și am băgat de seamă că, la asemenea împăciuiri, omul face mai multe jertfe pentru o femeie netrebnică, decît pentru una cinstită». *Sau, iată, observația că esențială în iubire este starea de* tensiune : *aceasta, și nu împlinirea dorinței, întreține elanul erotic :* «Ochiul nostru este lacom, dorințele se manifestă în noi abia ce zărim o junâ femeie plăcută ; dar acest neastîmpăr nu este amorul, ci o furie, un delir momentaneu ; căci pe dată ce dorința care ne-a aprins imaginațiunea se află împlinită, ne liniștim și mai adesea căutăm mijloace ca să ne desfacem de obiectul ce o aprinsese». *Dar, oricîtă putere fascinatoare atribuie Filimon femeii (notînd chiar că amorul propriu și cochetăria sînt vicii* «ce le posede pînă la un oarecare grad chiar femeile cele mai oneste»), *aceasta nu se încrede întotdeauna în darurile ei naturale. Cînd Duduca se decide să-l seducă pe Dinu, îi dă să bea anason de Chio, licoare ce urmează a arunca* «turburarea în mințile și în simțurile lui». *Efectul este, într-adevăr, spectaculos. Păturică rezistase, pînă atunci, la farmecele fizice ale grecoaicei ; este însă învins (mai exact :* convins) *de un simplu (căci nesofisticat) afrodisiac.*

4. Poezia enumerărilor

Descrierea la Filimon are, în genere, caracter de inventar. *Este sensibil scriitorul la încărcătura* poetică *(fie și latentă) a enumerărilor ? Iată-l pe Costea Chiorul* «pronunțînd cu îngîmfare numele fiecărei mătăsării sau giuvaericа : — Asta este hataiâ de Veneția sadea, hataiâ florentin, camohàs de Veneția cu fir, camohas sadea, catifea cu aur și sadea de Veneția, sandal cianfès, canavăț, tafta, atlas vărgt și cu flori, harès pungiuc, fesuri tuneslii, basmale de Triesti, de Franța și de Enlitera, tulpan mosc, alagea de Triesti, șal de India ciceacliu, șal boza-fer mai cu flori pîn colțuri, gear de India, sangulie, brîuri caragialar cusute, cutnii, alageà, citării și gazii de Brussa, suvaiele de Halle». *Dar, vai, o notă din josul paginii ne readuce cu picioarele pe pămînt ; ceea ce părea a fi manifestare a geniului verbal nu e decît exacitate documentară :* «Vezi catalogul vămilor din timpii lui Caragea ce se află trecut în Condica arhivei nr. 121, foaia 210». *Enumerarea pietrelor prețioase, de data aceasta fără «trimitere», este incomparabil mai săracă și... fără poezie :* «coliere (ghiordane) de diamant și de rubine, cercei de berliant, inele de smarand, rubin, berliant și matostat...». *Punctul limită al descrierii-inventar e atins în* «Epilog», *unde descrierea cortegiului princiar, cu precizia ei imperturbabilă, cu avalanșa de titluri, ranguri, funcții și grade militare, cu rostogolirea cuvintelor ale căror silabe se încalecă, se împletesc, se împleticesc, se ciocnesc, se împotmolesc dar își continuă, cu toate acestea, înaintarea, ne pune în fața unui text aproape ezoteric. E o limbă ce pare cititorului de azi ireală, parcă inventată, nu frumoasă, ci stranie, neverosimilă.*

Citez doar o scurtă secvență : «După dînșii venea ecpaiaua domnească și se încheia cortegiul prin ortaua ciohodarilor și a satîrașilor, căpitanii agiești și spătărești, tufecciii, mataragi-iamac, sarai-iamac, icioglanii cu agaua lor, peicii și has-aharlii ; iar în urmă de tot venea tagma Divanului purtînd topuzul, sangeacul și semnul domniei...».

5. Variațiuni grastronomice

Neutralitatea documentară este în chip constant transgresată atunci cînd sînt prezentate mîncărurile și băuturile. Ele au valoare de semn *și autorul ne atenționează în acest sens încă din* «Prolog», *unde portretizarea din perspectivă morală și sociologică a ciocoiului nu omite următorul fapt :* «Ca sofragiu se obicinuiește atît de mult cu mîncările delicate, încît nu mai poate să trăiască fără friptură de fazan, brînză de Parma, salami de Verona, icre moi, conserve de Francia și vinuri din cele mai celebre dealuri ale Europei». *Sosirea lui Dinu Păturică la curtea lui Tuzluc este marcată de previzibilul plocon, constînd aici din* «două cutii cu păstrăvi și cîteva găini» *(zice naratorul, iar în scrisoare Ghinea Păturică precizează :* «două bote cu păstrăvi și zece găini crescute și îngrășate de mine»). *Codul funcționează ireproșabil :* «După ce postelnicul Andronache citi scrisoarea, chemă pe vătaful său de curte și-i zise : — Ia aceste cutii de păstrăvi și să le trămiți colo, știi tu ! Iar pe strengarul acesta de băiat să-l oprești în curtea mea și să mi-l faci deocamdată ciubucciu». *Scena imediat următoare este și mai semnificativă. Dinu Păturică intră în casă, vătaful îi indică odaia ce i s-a destinat, ciocoiul intră în cameră, urmează descrierea săracăcioasei încăperi, decorată derizoriu și vulgar, dar Dinu aruncă doar* «o privire repede și disprețuitoare camerei», *se duce la fereastră, o deschide și se uită în curte :* «Privi cu băgare de seamă mulțimea de găini, gîște, rațe, claponi, cocori și călifari ce furnicau prin curtea boierească, apoi se întoarse către bucătărie și, la vederea mulțimei de tingiri de diferite capacități, în care se pregăteau cele mai gustoase bucate din Fanar, fața lui se coloră de o bucurie nedescriptibilă ; iar după o reflecțiune de cîteva minute, zise în sine : „Iată-mă în sfîrșit ajuns în pămîntul făgăduinței"».

Bucătăria este primul lucru la care se uită *cu adevărat Păturică, este prima imagine, exaltantă, a lumii în care tocmai a intrat, iar bucuria reușitei e rezumată printr-un clișeu ce capătă, în context, putere de simbol :* «am pus mîna pe pîine și cuțit»[3]. *Plocoanele își mai fac apariția în roman, spre exemplu în scena de la moșia Răsucita, numai că, acolo, mult mai modeste —* «pui de găină, o strachină cu ouă sau o oală cu unt» —, *ele conotează mizeria sătenilor veniți să se plîngă noului vătaf de abuzurile arendașului. Scenă precedată de aceea, faimoasă, a* mielului — fript-hotește *(rețeta propusă de Filimon este a unui profesionist), a cărei încărcătură simbolică e dată de faptul că ciocoiul se ospătează alături de tîlhari* «atitrați», *ca să zic așa, de stăpînire, căreia îi varsă un fel de ...impozit neoficial)* «huzmetul de hoție» !).

Că «la bonne chère» *este, în ochii lui Filimon, semn sigur al ascensiunii sociale, ne-o dovedește și amănunțita, voluptuoasa descripție a mesei pe care Păturică o oferă, în capitolul XVI (cu titlu în același registru :* «Fă-te om de lumea nouă să furi cloșca după ouă !»), *confraților săi în ale* «ciocoismului și (...) hoțomăniilor» : «Pe masă erau rînduite o mulțime de farfurii cu mezelicuri de tot felul : marinată de stacoji, farfurioare mai mici cu icre proaspete de morun, licurini jupuiți, sardele muiate în untdelemn de Mitilene amestecat cu piper și zeamă de lămîi de Messina, măsline dulci de Tessalia, grămădite în formă piramidală, icre tari de chefal, smochine de Santorini, halva de Adrianopole ; nimic din delicatețile gastronomice ale Orientului nu lipsea pe masa ciocoiului, mai împodobită chiar decît a stăpînului său. Toate aceste mezelicuri erau așezate după o regulă militară[4], avînd la fiecare distanță de două palme cîte o carafă cu vin galben de Drăgășani, cu peliin roși din viile mănăstirei Bistrița și cu vinuri orientale de diferite colori și gusturi, fără a lipsi papornițele cu ana-

[3] Merită citată o frumoasă, chiar dacă nu întrutotul exactă, observație a lui Lovinescu, după care Filimon aruncă asupra epocii «*o lumină trecută prin geamurile aburite și înguste ale bucătăriei, pe care o cunoștea mai bine decît bogatele saloane boierești*» — apud *Nicolae Filimon interpretat de...*, antologie de Gabriela Dantiș, Editura Eminescu, 1980, p. 71.

[4] Cum să nu vedem, aici, o sinecdocă a *strategiei parvenirii ?*

son de Chio şi cu mastică de Corint»[5]. «*Entrées*»-*urile sînt devorate cu furia cu care* «cad lăcustele peste holdele plugarilor», *după care servitorii aduc* «un castron colosal plin cu ciorbă de ştiucă fiartă în zeamă de varză cu hrean; pe urmă aduseră două farfurii lunguiețe cu mihalți şi păstrăvi rasol, muiați în oțet şi untdelemn; aduseră mai multe vase de cositor pline cu iahnii, cu plachii, cu morun gătit în măsline şi foi de dafin, cu crapi împluți cu stafide şi coconare...». *Minuția descrierii are şi o altă finalitate: ea e menită nu doar a pune în evidență extraordinara opulență de la masa ciocoiului, ci şi a intra în contrast cu ospățul (concomitent şi simetric) pe care îl dă, în partea de sus a caselor, Tuzluc. Acesta, firește, mai ales că printre invitați se găsește şi beizadeaua, nu lasă nimic la voia întîmplării şi aduce de la Constantinopole* «tot ce se găsea acolo mai scump în pești, poame şi vinuri, (...) unindu-le cu delicatețele gastronomice ale țării: păstrăvi, mihalți şi felurite alte mîncări fragede şi gustoase...».

Dar Filimon nu insistă asupra ospățului «de sus» *şi descrierea se rezumă la aceste notații minimale şi, la urma urmei, vagi. Mai mult, dacă musafirii ciocoiului se reped de îndată asupra mîncărurilor, invitații postelnicului amînă momentul, se supun ritualului pregătitor (dulcețuri,* «vutcă de izmă», *migdale şi năut prăjit, cafele, ciubuce), fac chiar şi un joc de cărți. Amînarea, respectarea codurilor, digresiunea, preludiul sînt, desigur, însemne ale unei alte poziții sociale. Iar în plan narativ, dilatarea descrierii, în cazul mesei oferite de Păturică, creează un dezechilibru, punînd în inferioritate (...textuală) ospățul organizat de Tuzluc. Morala o extrage, nici nu se putea altfel, naratorul însuşi:* «Dacă cineva ar fi văzut luxul ce domnea la masa postelnicului şi la a vătafului său de curte, fără îndoială s-ar fi convins că ospățul slugei întrecea în toate pe al stăpînului şi daca s-ar fi gîndit mai serios la mizeriile acelor timpi de tristă memorie, ar fi zis, împreună cu noi, că fanariotul n-avea de ce să se plîngă pentru pagubele ce-i făcea vătaful său de curte, căci banii ce se cheltuiau în aceste ospețe nu erau ai săi, ci ai săracilor şi ai văduvelor căzuți victimă nesațiului său de averi». *Capitolul XVI mai conține şi o mică lecție practică de furtişag, în care profesorul — Păturică — le explică învățăceilor — comesenii săi — cum se poate încărca foaia de cheltuieli a stăpînului în ceea ce privește achiziționarea alimentelor; această* «foaie de socoteală», *pe care o improvizează, în scop didactic, Păturică, vine, firesc, în prelungirea abundentului şi rafinatului ospăț. Nostimada e că atît de calculatul ciocoi se ...încurcă în calcule, greşeşte şi suma de la* «socotea'a dreaptă» *zilnică şi cea de la* «socoteala încărcată», *şi totalul anual (v.* Opere II, *nota lui Mircea Anghelescu, p. 452). Prins, s-ar zice, de plăcerea enumerărilor şi de reveriile sale gastronomice, Filimon neglijează aici, aşadar, exactitatea documentară.*

POEZIA ROMÂNEASCĂ DIN SECOLUL AL XVII-LEA – O EXPERIENȚĂ

(II)

Dan Horia MAZILU

Cercetînd de curînd, mai în amănunt, produsele versificatorilor ucraineni de la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi începutul celui de-al XVII-lea, am avut ocazia să constatăm că ipoteza noastră, construită mai ales pe baza unor «alăturări» de factură tipologică şi pe presupunerea existenței unor informații ce puteau să circule, se confirmă într-o măsură ce depăşeşte cu mult «nivelul de optimism» al supozițiilor noastre. Am descoperit astfel că în versurile slavone incluse în *Antologhionul* cîmpulungean din 1643 şi care, sub titlul *La prealuminata*

[5] Transcriind, cu delicii, aceste înşiruiri, G. Călinescu notează «*efectul de sugestie geografică pe care îl scoate scriitorul din combinarea locurilor de origine ale alimentelor*» precum şi «*criteriul mai ales estetic, plastic şi lexical, cu care Filimon aglomerează elementele*» — *Nicolae Filimon*, Editura Ştiințifică, 1959, p. 252—253.

stemă a prealuminatei case a măriilor lor Domnilor Basarabi, glorifică însemnele heraldice ale voievodului Matei Basarab, Udrişte Năsturel (în această carte îşi zice Orest) a folosit unele fragmente dintr-un grupaj de stihuri apărut în anul 1581 la Ostrog, în Ucraina.

Este vorba de cele şaizeci de versuri, adunate în şase «strofe», aparţinînd lui Gherasim Smotriţki, literat de o oarecare notorietate în scrisul ucrainean vechi, şi tipărite — ca omagiu herbului cnezilor de Ostrog — în celebra *Biblie* din 1581. Tipăritura aceasta, avînd relaţii deja ştiute cu literele româneşti, a ajuns destul de repede în posesia cărturarilor noştri (transferul de cărţi imprimate în Ucraina se va accentua în primele decenii ale veacului al XVII-lea), astfel că modalitatea în care s-a produs contactul lui Năsturel cu versurile în chestiune nu solicită explicaţii suplimentare.

Pentru a vedea cum a procedat Udrişte Năsturel, marcăm în textul său pasajele preluate din poema lui Smotriţki :

«Zri sija znamenïa **voevody** *slavnago, / Ihže sъdrъzitъ* **strana** *sija o(t) věka davnago. // I razuměj jako netune* vъ ustehъ vranъ krstъ imaetъ / Zemlju sïju načalnika blgoč(s)tïe simъ javljaetъ// Bognaučenь světlejšii knjaze esi, tezoimen(n)yj, / *Da spodobitъ tja G̃ь B̃ъ věnecь prïjati netlennyi. // Vь zdravii telesně(m) blgoobrazno dlgodnьstvovati, / I vъ cr(s)tvii nb(s)no(m) sъ i(z)brannymi* **věčně** *licъstvovati. // Iže blguju častь sebe izbiraeši, / Cerkov bžïju slavoslovie i hvaly isplъnjaeši.»*

«Împrumuturile», peste jumătate din grupajul lui Năsturel — după cum se poate observa —, au suferit un evident proces de adaptare (cuvintele culese cu aldine), cerut de operaţia de necesară localizare. Conformîndu-se naturii obiectului propriului demers (şi, evident, funcţiei şi semnelor distinctive ale persoanei indirect glorificate), Udrişte Năsturel va întreprinde unele substituiri în pasajele preluate : *voevody* «a voievodului» în loc de *knjazate* «a prinţului», *strana* «ţară» în loc de *dom* «casă»[20], marcînd, acolo unde va socoti de cuviinţă, potenţările trebuincioase. Astfel, în loc de *radostno* «cu bucurie», Năsturel scrie *vecne* «veşnic», subliniind semantic nişte virtualităţi poetic eternizabile. În partea a doua, acolo unde, părăsind tiparul oferit de model, stihuitorul nostru se adresează direct persoanei glorificate, verbele vor adopta forma necesară invocării. În rest Udrişte Năsturel îşi distribuie elementele urmărind — ca şi în alte versuri la stemă — consolidarea «mitului dinastic» al Basarabilor. Versificatorul exersează întru reliefarea faimei ocupantului din acel moment al tronului Ţării Româneşti, persoană pe care o va înconjura apoi cu urări de sănătate, viaţă şi domnie îndelungată.

Cam aceştia ar fi, credem, termenii în care poate fi descrisă relaţia dintre cele două grupaje de stihuri. Această «conexiune» ucraineano-română nu are de ce să prilejuiască dramatizări excesive. Ea s-a petrecut într-o epocă în care literaturile din Estul şi Sud-estul Europei comunicau (şi «îşi comunicau» realizările) nestînjenit, într-o comuniune ce aduna factori coagulanţi feluriţi.

A doua înrîurire, importantă pentru evoluţia *«stihurilor româneşti la stemă»*, vine din partea versului neogrecesc numit « στίχος πολιτικός »[21]. Modelele, de această dată, nu mai trebuiau căutate în afară. Tipografiile din Ţara Românească şi Moldova scot, în acel sfîrşit de veac XVII, mai multe cărţi greceşti şi aproape în fiecare se află una sau mai multe epigrame aparţinînd unor autori de marcă. Episcopul Mitrofan, prelat dar şi tipograf, scrie, pentru cartea patriarhului Nectarie, *Întîmpinare în contra primatului papei* (Iaşi, 1682), mai multe epigrame dedicate tipografului cărţii. În volumul *În contra ereziilor*, de Simeon, arhiepiscopul Salonicului, imprimat la Iaşi în 1683, se află versuri greceşti la stema Moldovei. Stihuri închinate stemei Ţării Româneşti, scrise tot în greceşte, se publică în *Manualul contra schismei papistaşilor* (Bucureşti, 1691). În cartea ce cuprinde *Mărturisirea credinţei ortodoxe* şi *Expunere despre cele trei virtuţi* (Snagov, 1699) sînt tipărite versuri semnate de Sevastos Trapezuntiul Kimenitis, de Ioan Comnen, de elevii Academiei domneşti din Bucureşti şi de la şcolile greceşti din Ianina. Şi înşirarea aceasta ar putea, desigur continua.

---

[20] Cf. la Smotriţki : *«Zri sija znamenija knjažate slavnago, / ih že sьdrьzit dom ego ot věka davnago, / I razuměj jako ne tune, i ne bez pričiny* [....]» După *Die älteste ostslawische Kunstdichtung, (1573—1647)*, antologie de Hans Rothe, vol. I, Giessen, 1976, p. 2—4).

[21] Notăm, doar cu titlu de informaţie, că formularea ca atare apare pentru prima oară în fruntea versurilor din *Liturghia* tipărită la Bucureşti în 1680 : *Stihuri politice 8 asupra Stemei luminatului şi înălţatului Domn Ioan Şerban C.B. Voievod* (vezi *B.R.V.*, vol. I, p. 230).

În încercările de identificare a autorului ce a probat, primul, asimilarea normelor pe care le impunea « στίχος πολιτικός », cercetătorii s-au oprit asupra lui Radu Greceanu. L. Gáldi citează versurile din *Biblia* de la 1688 [22], opinînd că acestea marchează un progres evident în tehnica versificației românești. *«Ceea ce este nou în el* [în grupajul respectiv — n.n.] — remarcă și autorii tratatului academic de istorie a literaturii române — *e căutarea unui ritm, interesul pentru imagini plastice și frazele cursive, nu atît de încîlcite ca la Varlaam»* [23]. Recent, Mircea Scarlat, autor al unei remarcabile sinteze asupra poeziei românești, localiza prima instalare a *«ritmului elegiac iambic»* tot într-un text aparținînd lui Radu Greceanu — traducerea din greceşte a *Poveștii de jale și pre scurt asupra nedreptei morți a preacinstitului Constantin Cantacuzino, marelui postelnic al Țării Rumânești* [24] (poem tipărit la Snagov, în 1699, și păstrat, fragmentar, într-o copie din 1735).

După opinia noastră, momentul celor dintîi contacte ale poeților noștri cu normele «stihurilor politice» (chiar dacă aceste contacte nu s-au arătat a fi decisive) trebuie mutat cu cîteva decenii mai înainte de 1688, și anume la 1652, an în care Daniil Andrean, *«monah din Țara Panoniei» (i.e.* din Transilvania) compunea versurile imprimate în *Îndreptarea legii* (Tîrgoviște, 1652) [25]. Cărturar important și de solidă formație — chiar el ne spune că încercase *«a linge pre din afară puținel Grammatica și Syntaxisul»*, într-o mărturisire ce se cade a fi despovărată de falsa încărcătură a umilinței medievale —, Daniil Panonianul scrie versuri ce *«sună cu oareșicare pretenție»* [26] și în care, după un început spectaculos *(«Învățăturile Athinei așa nu strălucesc / Cum ceste șase Numărure aicea izbindesc»)*, face o interesantă tentativă de folosire a unei «gnome numerice» (cele *«șase Numărure»* sînt simbolurile ce alcătuiau stema mitropoliților Ungrovlahiei), procedeu redescoperit și practicat cu asiduitate de poeții Barocului.

Că această *producție poetică românească* ar trebui să-i preocupe mai mult pe *cercetătorii români*, înclinați de multe ori să așeze începuturile literaturii noastre moderne cît mai aproape de vremurile în care viețuiesc ei, ne dovedește, între altele, și interesul pe care stihurile cu pricina îl suscită în rîndul unor savanți de prin alte părți. Am avut, astfel, surpriza să constatăm — chiar dacă, indirect, puteam identifica aci o probă a valorii versurilor din deceniile patru și cinci ale secolului al XVII-lea — că toate compunerile în limba slavonă, publicate în cărțile tipărite în Țara Românească în epoca de glorie culturală a lui Matei Basarab (stihuri semnate de Udriște Năsturel sau atribuite lui cu serioase argumente), au fost înglobate, de îngrijitorul unei voluminoase antologii apărută în R.F. Germania [27], între creațiile literaturii ucrainene. Lipsește — sîntem nevoiți să notăm cu regret — și cea mai măruntă mențiune, din partea editorului (care înregistrează, totuși, locul și anul apariției), cum că producțiile respective ar aparține unei alte literaturi — care, în epoca veche, s-a înfățișat și în alte haine lingvistice — și nu ariei «est-slave».

Din motive de ordin «cronologic» antologia lui Hans Rothe, care se oprește la anul 1647, lasă pe dinafară, dintre stihurile lui Năsturel, doar *Epigramma* apărută în *Triodul Penticostar* din 1649. Dar «grupajul» acesta fusese deja revendicat, încă din 1970, de cercetătorul iugoslav Milorad Pavić, care, în a sa *Istorija srpske književnosti baroknog doba (XVII—XVIII vek)*, declara *Epigramma* închinată Doamnei Elina drept *prima poezie barocă sîrbească* din secolul al XVII-lea [28]. În cartea sa, Milorad Pavić se oprește în cîteva rînduri asupra tipăriturii tîrgoviștene din 1649 și face dese referiri la persoana care a patronat cartea respectivă, Doamna Elina, soția voievodului Matei Basarab. În

[22] L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, Ed. Minerva, 1971, p. 76.

[23] Vezi : *Istoria literaturii române*, ed. 1, vol. I, București, 1964, p. 453.

[24] Mircea Scarlat, *op. cit.*, p. 85. În versificarea *Poveștii de jale...*, Radu Greceanu recidivează în a se adresa metrului iambic, pe care, după versurile din *Biblia lui Șerban Cantacuzino*, îl părăsise. Și în versurile din *Pravoslavnica Mărturisire*, și în cele din *Mărgăritare* (ambele cărți sînt din 1691), Radu Greceanu renunțase, obosit probabil de severa disciplină metrică, să mai ordoneze cu migală cadențele și produsese (nemaiimpunîndu-și nici strădania invenției) niște stihuri marcate de unele neglijențe.

[25] Vezi : Dan Horia Mazilu, *Barocul...*, p. 138—139.

[26] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 53. (Chiar dacă rigorile interne ale metrului iambic, cu cezură masculină sau dactilică, nu sînt foarte bine respectate.)

[27] Vezi : *Die älteste ostslawische Kunstdichtung.* (1575—1647), Zweiter Halbband, Herausgegeben von Hans Rothe, W. Schmitz Verlag in Giessen, 1977, p. 425, 444, 455, 462.

[28] M. Pavić, *op cit.*, p. 145.

opinia sa, soția domnitorului — animatoare, zice-se, a unui cerc de cărturari sîrbi foarte activi — ar fi autoarea predosloviei cărții românești amintite[29], cartea însăși apărînd ca un produs al literaturii sîrbești din veacul al XVII-lea. Savantul iugoslav afirmă că Elina (Elena) — în grafia lucrării citate Jelena Basaraba — era sîrboaică. O spune explicit[30], fără a produce în nici un fel argumentele doveditoare. Odată formulată afirmația privind originea acestei mari patroane de activitate cărturărească, datele ce participă la structurarea «prelungirilor» — constituirea în jurul Doamnei Elina a unui cerc de literați sîrbi cu o activitate considerabilă care ar include, nu este greu de presupus, cam toate inițiativele într-ale tiparului românesc din epoca lui Matei Basarab — capătă un aer de plauzibilitate.

Considerînd că la sorgintea acestor susțineri (întemeiate pe niște premise complet false) se află o imprecizie generată de insuficiența informației, am socotit necesare corijarea lor și restabilirea adevărului. Acest lucru nu putea fi făcut decît prin prezentarea datelor reale ce au configurat contextul cultural al epocii respective (înrîuririle, sintezele locale etc.), a «istoriei» tipăriturii în discuție — în strînsă relație cu celelalte acțiuni similare ale anilor lui Matei Basarab —, a argumentelor furnizate de cercetători (în primul rînd de Virgil Cândea) în sprijinul atribuirii predosloviei cărții (remarcabilul tratat *Despre generozitate)* și a *Epigrammei* lui Udriște Năsturel. Am strîns aceste observații într-o comunicare citată la un simpozion consacrat relațiilor culturale româno-iugoslave[31]. Așa că nu mai insistăm.

Atenția de care s-au bucurat, în vremea din urmă, versurile slavone scrise de Udriște Năsturel (acestea cu deosebire, căci ele puteau circula lesne) ne-a sugerat o temă de studiu neinventariată încă de cercetători : influența formelor și formulelor poetice cristalizate în limitele literaturii române (grefată pe răspîndirea, dovedită, a tipăriturilor românești purtătoare[32]) și funcția lor modelatoare în spațiul literar sud-dunărean. Am constata, fără îndoială, la finele unei astfel de investigații, că pentru unele «structuri» și «forme» poetice, cultivate de poeții sîrbi din secolul al XVIII-lea, modelele nu trebuie căutate numai în versificația ucraineană[33], ci și într-un spațiu cultural ceva mai apropiat.

EMINESCIANA

«Gîndul» în poezia lui Eminescu

În cartea I a Genezei *se spune că a fost suficient ca Dumnezeu să vorbească pentru ca elementele constitutive ale cosmosului să se și facă. Este necesară în acest caz simpla enunțare de către creatorul divin a elementului care urmează a fi creat :* «Și Dumnezeu zise : să fie lumină, și lumină s-a făcut». *Logosul divin este înzestrat cu puteri creatoare.*

[29] *Op. cit.*, p. 48, 68.

[30] *Ibidem*, p. 68.

[31] *O poezie barocă revendicată de două literaturi*, Simpozionul privind relațiile culturale româno-iugoslave, București, noiembrie 1982 (în curs de publicare la Tipografia Universității din București).

[32] Aria pe care s-au răspîndit tipăriturile românești din epoca lui Matei Basarab este impresionantă. Citățm doar două cărți, ambele avînd imprimate în cuprinsul lor versuri compuse de Udriște Năsturel. Exemplare din *Urmarea lui Hristos* (traducerea slavonă a cunoscutei cărți *De imitatione Christi* de Thomas a Kempis), Mănăstirea Dealu, 1647, sînt semnalate la Athos, la mănăstirea Hilandar, în Ucraina, în Rusia și în Polonia. *Triodul Penticostar* din 1649 a ajuns și el în Ucraina și în Rusia, trecînd, evident, și la sud de Dunăre — la Hilandar, Belgrad, Sarajevo și Pakra (vezi Emil Turdeanu, *Legăturile românești cu mănăstirile Hilandar și sf. Pavel de la Muntele Athos*, în *Cercetări literare*, vol. IV, 1940, p. 89 ; idem, *Din vechile schimburi culturale între români și iugoslavi*, în *Cercetări literare*, vol. III, 1939, p. 170 notele 8, 9, 10).

[33] Asimilarea versului silabic ucrainean (așa-numitul «virș») în poezia sîrbească este pusă, de obicei, în legătură cu activitatea grupului de profesori kievieni, chemați în Serbia, în 1733, de mitropolitul Vikentie Jovanović. Dascălii ucraineni (Petro Kazunovski sau Padunovski, Trofim Klimovski, Grigorie Sumlean sau Sumleak, Teofil Levandovski, Ivan Minațki și Sinesie Zaluțki) au lucrat în școlile sîrbești sub îndrumarea conaționalului lor Emanuil-Mihail Kozacinski, cărturar și poet de bună ținută (vezi P. A. Kulakovski, *Načalo russkoj školy u serbov v 18 v.*, în *IORIaS*, tom VIII, nr. 3, 1903, p. 273—282 ; B. Unbegaun, *Les débuts de la langue littéraire chez les serbes*, Paris, 1935 ; O. Horbač, *op. cit.*, p. 76—77).

Altfel stau lucrurile în cosmogonia eminesciană. G. Călinescu sublinia cu dreptate că pentru Eminescu «lumea este cugetare și cînd Dumnezeu gîndește cosmosul se face»[1]. *La Eminescu gîndirea este forța înzestrată cu capacitate creatoare. În toată opera poetului apare ca o trăsătură fundamentală primordialitatea gîndirii față de creație, indiferent de natura acesteia din urmă; altfel spus, orice lucru este materializarea unui gînd și important este numai gîndul, căci prin firea lucrurilor materializarea lui se produce spontan prin însuși actul gîndirii.*

Ideea primordialității gîndirii este una din coordonatele fundamentale pe care s-a dezvoltat de-a lungul veacurilor speculația filosofică, idee care își are originea în principiul eleat formulat de Parmenides; conform acestui principiu nu poate fi gîndit decît ceea ce există și, în consecință, gîndind un lucru, acesta capătă cu necesitate existență, căci non existența nu poate fi gîndită. La Eminescu, principiul eleat se convertește în valoare estetică prin participarea lui la universul metaforic și prin așezarea lui la temelia artei poetice.

Iată cîteva exemple: florile Greciei sînt «gîndiri gingașe / a țarinei cei sfințite» (Memento mori — Grecia); *tunetul este expresia* «gîndirilor de foc» *ale norilor* (Amorul unei marmure); *pămîntul grec, materializarea* «gîndirii» *milenare a mării, Roma antică, cea a* «veșniciei bătrîne» (Memento mori — Grecia; Roma). *Dacă* Grecia *și* Roma *sînt metamorfoze ale «gîndirii», atunci istoria omenirii se definește drept* «desfășurarea gîndirii lui Dumnezeu» (Scrisoarea către Dumitru Brătianu); *în consecință, orice civilizație constituie întruparea unui gînd, mai precis, a gîndirii principiului vital care încearcă să înfrîngă legea inexorabilă a morții prin crearea unui lucru etern. De aceea reconstituirea istorică făcută de poet se arată a fi un adevărat Turn Babel prin suprapunerea în timp a civilizațiilor-idei:* «de gîndiri am pus popoare / ca *idee pe idee* să înalțe *pîn-în-soare* / cum popoarele antice în al Asiei pămînt / au suit stîncă pe stîncă, mur pe mur, s-ajungă-n ceruri» (Memento mori — Epilog). *Fiecare epocă se distinge printr-un «gînd» propriu și «gîndul nou» își manifestă vitalitatea în măsura în care el reușește să-l elimine pe cel precedent; succesul dobîndit de creștinism în lumea antică se explică, în viziunea lui Eminescu, prin faptul că el a însemnat o idee superioară celor care l-au precedat:* «...un nou gînd se naște-n oameni / mai puternic și mai mare decît toate pîn-acuma» (Dumnezeu și om). *Roma, cetatea eternă, își continuă nestingherită cariera sfidînd timpurile, deoarece ea s-a identificat cu «gîndul nou»: cînd Odin în fruntea zeilor nordici vine cu gînduri de distrugere, pe Capitoliu* «lumina un gînd de aur», *iar sulița aruncată de zeul barbar se metamorfozează în cruce, simbol al convertirii popoarelor revărsate de la Miază-noapte la noua credință* (Memento mori — Roma). *Gîndirea Romei pare nemuritoare, deoarece de-a lungul veacurilor nu a apărut o idee mai puternică decît cea romană. Referindu-se la români, Eminescu socotește că ei reprezintă ultimul vlăstar al romanilor și că ei nu pot atinge culmile decît dacă îi gîndesc pe aceștia din urmă:* «cînd îi cugeți, cugetarea sufletu-ți divinizează / [...] / și ne simțim mari, puternici. numai de-i gîndim pe ei» (Memento mori — Dacia); *afirmația se încadrează în logica viziunii eminesciene, căci, cum am arătat, gîndirea se materializează spontan, astfel încît gîndindu-i pe romani, românii capătă pe dată virtuțile caracteristice descendenților lui Romulus.*

O civilizație dispare atunci cînd ideea care a generat-o își dovedește ineficiența. Civilizația Eladei, de exemplu, a cărei idee fusese realizarea unui lucru etern prin intermediul artei, dispare în urma unui act deliberat al poetului legendar Orfeu, atunci cînd acesta are revelația imposibilității înfrîngerii morții prin cîntec; el își aruncă harfa în mare și «d-eterna-i murmuire / o urmă ademenită toat-a Greciei gîndire» (Memento mori — Grecia). *Imaginîndu-se ajuns în Orient Eminescu își încarcă* «cu-a lui gîndiri gîndirea» (În căutarea Șeherezadei) *și, convingîndu-se de superioritatea universului spiritual oriental el părăsește* «gîndurile sinistre» *ale Occidentului:* «corabiei apusene grea de gînduri / sinistre — eu pe valuri îi dau drumul, / frîntă de stînci se risipește-n scînduri» (În căutarea Șeherezadei). *Spargerea de stînci a corabiei apusene semnifică inferioritatea acestei civilizații față de cea orientală.*

[1] Pentru *bibliografie* cf. studiul nostru *Eminescu și antichitatea clasică* publicat în *Eminescu și clasicismul greco-latin*, Iași, 1982, p. 227—259.

Creațiile materiale ale oamenilor sînt, asemenea elementelor create de demiurg, tot rezultatul gîndirii; podul construit peste Dunăre de arhitectul Apolodor din Damasc este «un gînd de piatră repezit din arc în arc» (Memento mori — Dacia), *monumentele Egiptului antic sînt* «gîndiri arhitectonici de-o grozavă măreție» (Memento mori — Egipetul), *gîndirea naște și sculptura greacă, deoarece artistul* «înmoaie cu gîndirea-i temerară / piatra rece» (Memento mori — Grecia).

Facultatea gîndirii nu este însă proprie numai creatorului divin sau oamenilor: codrul este și el «bătut de gînduri» (Povestea codrului), *Dunărea are* «valuri gînditoare» (Memento mori — Dacia), *pămîntul* «cugetă», *deșertul* «gîndește» *și din gîndirea lui se naște orașul egiptean Memphis:* «Și-atunci Memphis se ridică, argintos gînd al pustiei» (Memento mori — Egipetul). *Cum gîndirea se materializează spontan și instantaneu și cum elementul nou creat este la rîndul lui subiect gînditor, avem senzația unei reacții în lanț de «gînduri». Omul se învîrtește într-un univers de gînduri, asemănător pădurii de simboluri a lui Baudelaire, căci pînă și pietrele prețioase nu sînt altceva decît metamorfozele gîndurilor titanului mort, Pămîntul:* «A lui gîndiri încremeniră reci / în fruntea sa de strînci și deveniră: / rozele dulci, rubine; florile, / smaralde, iară crinii, / diamante» (Demonism).

Eminescu postulează existența a două categorii de gînduri: trecătoare și veșnice. Primele caracterizează lumea fenomenală dominată de legea curgerii universale, supunîndu-se deci principiului heraclitian, în care oamenii nu sînt decît «efemeride»; gîndurile veșnice se află numai în universul frumusețiilor absolute sau, altfel spus, în lumea transcendenței; «dar deasupr-astei mulțimi pestrițe / de gînduri trecătoare, vezi departe / munții de vecinici gînduri ridicînd / a lor trufașă frunte către cer» (O, te-nsenină, întuneric rece).

Omul își desfășoară existența în lumea fenomenală, unde viața se dovedește a fi pură aparență (vis) *și, de aceea, aplicate asupra efemerului, gîndurile sale vor fi simple iluzii:* «căci gîndirile-s fantome, cînd viața este vis» (Memento mori — Epilog). *În asemenea condiții, gîndul este inutil:* «în zădar gîndești, căci gîndul, / zău, nimic în lume schimbă» (Eu nu cred nici în Iehova).

Atunci cînd își îndreaptă privirea către «gîndurile veșnice», *omul se sustrage legii trecerii eterne; pentru atingerea acestui stadiu el trebuie să se convertească în creator de artă capabil să asculte cosmica* «muzică de sfere»; *atingînd acest stadiu el va depăși efemerul:* «Numai poetul / [...] / trece peste nemărginirea timpului: / în ramurile gîndului, / în sfintele lunci, / unde păsări ca el se-ntrec în cîntări» (Numai poetul). *Adevăratul creator de artă transpune în cîntec universul frumuseților veșnice, deci va gîndi asupra gîndurilor eterne. Superioritatea literaturii române vechi i se pare lui Eminescu indiscutabilă, deoarece, spune el adresîndu-se autorilor:* «Voi, pierduți în gînduri sînte, convorbeați cu idealuri» (Epigonii); *consecința acestui fapt este că, citindu-le scrierile,* «[văd] zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele / cu izvoare-ale gîndirii și cu rîuri de cîntări» (Epigonii). *Lumea transcendenței nu poate fi cunoscută decît prin gîndire, dar spre a putea atinge stadiul contemplării ei, creatorul trebuie să fie convins de existența reală a acestui univers. Eminescu mărturisește că, la un moment dat, a împărtășit această credință:* «atunci lumea cea gîndită pentru noi avea ființă / și, din contră, cea aievea ne părea cu neputință» (Scrisoarea II). *Crezul în realitatea universului* «gîndit» *este o conditio sine qua non a creației artistice. Pierzînd acest crez, Eminescu recunoaște că izvorul poetic i-a secat:* «Și de-aceea de-azi-nainte poți să nu mă mai întrebi / de ce ritmul nu m-abate cu ispită de la trebi, / de ce dorm îngrămădite între galbenele file, / iambii suitori, troheii, săltărețele dactile» (Scrisoarea II). *Din proiectatul* Carmen seculare *au rămas neînsemnate fragmente.*

Poezia este, deci, în viziunea lui Eminescu, transpunerea în cînt a efortului de percepere prin gîndire a lumii transcendenței.

Și astfel, așa cum Demiurgul gîndind *creează cosmosul, artistul,* gîndind *asupra cosmosului, id est,* gîndind asupra gîndirii *Demiurgului, creează cîntecul.*

Gh. CEAUȘESCU

Eminescu și Geibel : de la **Romanze vom Elfenbrunnen** la **Făt-Frumos din tei** și **Povestea teiului**

E greu de precizat cine a observat întîi existența *variantei-matrice* (în versuri ritmate, trohaice) a poeziei *Făt-Frumos din tei*, dar din informațiile ediției critice Perpessicius *(Opera lui M. Eminescu*, vol. I) rezultă că ediția critică C. Botez a scos-o întîi la iveală. Zice Perpessicius *(O.I.*, p. 362) : «*Făt-Frumos din tei* apare prima dată în Ms. 2284, f. 30 v.—31 v. în versuri albe. Pe jumătate dezvoltată și unele stihuri, de pildă 8 și 16, amorfe, versiunea dă impresia unei traduceri ce urmează de aproape un original străin, avînd doar grija ritmului. Este o impresie ce nu va scăpa nimănui și pe care o întăresc termeni de peisaj străin precum în v. 9 : *Nu voi tată să fiu nonne* și în v. 30 : *Vechi lîngă izvorul d'elfi* (pe care transcrierea, în atîtea detalii greșită și necompletă din ediția Botez îi trece cu vederea). Caietul, orto- și caligrafia sînt din epoca de Viena, cca. 1872». În ediția *M. Eminescu, Opere alese, I.* (E.P.L., București, 1964), Perpessicius își menține părerea asupra «*variantei în versuri albe*» : «*sînt destule prezumții că textul ar fi o traducere după un model german*» ; el propune o nouă *datare* (Viena 1871—72) și reproduce numai șapte strofe.

Așadar, în lipsa «*modelului german*» care să probeze peremptoriu că varianta din Ms. 2284 este o traducere, nici că se putea o părere mai categorică decît cea a lui Perpessicius.

Reacția criticii la părerea lui Perpessicius ? Ca și cînd n-ar fi existat. A exegezei eminesciene ? La fel. Explicația ? Poate unde «*sînt atîția oameni cu priviri mari încît n-a mai rămas nime cu privire mică...*».

Vom numi *varianta-matrice* din *Ms. 2284, f. 30 v.—31 v. Romanța Izvorul elfilor* — după titlul originalului german pe care l-am aflat, poezia lui *Emanuel Geibel : Romanze vom Elfenbrunnen (Emanuel Geibels Ges. Werke in acht Bände, Stuttg., Cotta, 1883, IV, Bd., Spätherbstblätter/Nachlese älterer Gedichte, S. 138—140).*

Experiența domeniului arată că singura modalitate de a evita discuții inutile (și încă !) este publicarea pe două coloane a textelor. Aceasta cu atît mai mult cu cît *varianta-matrice* a fost editată numai în *O.I.*, 362—363, ediție devenită rară, iar *Romanze vom Elfenbrunnen* nu e o piesă de antologie și nici o poezie de mare popularitate a lui Geibel.

Romanze vom Elfenbrunnen	*Ms. 2284, f. 30 v. — 31 v.*
„Wiss' es Blanka, meine Tochter,	Să știi Blanca că din leagăn
Weil du sünd'ger Liebe Spross,	Ești cu Domnul logodită
Hab' ich früh schon in der Wiege	Căci odraslă ești copilă
Dich dem Heiland anverlobt.	Unei dragosti fără lege
Morgen reiten wir selbander	Mîni la schit vom merge noi călare
Nach Sankt Annas Klosterhof,	Sus la schitul Sântei Ana
Dass du dort ein Nönnlein werdest	Să te faci călugăriță
Dir zum Heil und mir zum Trost". —	Mie spre mîntuire, ție spre mîngîiere.
„Mag kein Nönnlein werden, Vater,	Nu voi tată să fiu nonne
Denn mein Herz ist jung und froh ;	Tînăr, vesel, e-al meu suflet
Tanz und Jagd gefällt mir besser,	Joc, vînat îmi plac mai bine
Als zu singen auf dem Chor ;	Decît ca să cînt în cor
Schad' auch wär's um meine Locken,	Și păcat e-a mele plete
Sie zu kürzen schonungslos,	Făr de milă să scurteze
Schad' um meine weissen Füsse,	Și păcat pentru picioru-mi
Die nur seidne Schuh gewohnt".	Alb deprins papuci mătase.
„Mach dich fertig, meine Tochter	Te gătește-a mea fiică
Besser weiss ich was dir frommt.	Știu mai bine ce-ți prieste
Morgen ziehn wir früh vor Tage	Mîne-n zori de zi plecăm noi
Nach Sankt Annas Klosterhof."	Sus l-a mînăstirei curte
Als die Jungfrau das vernommen,	Cînd aude asta fecioara
Zäumte sie ihr milchweiss Ross,	Calu-i alb ca lapte-nfrînă
Zäumt' es unter bittern Thränen,	L-înfrînă-n amare lacrimi
Ritt hinab zum wilden Forst.	Merse spre sălbatec codru
Ganz in ihren Gram versunken	Adîncită în durerea-i
Gab sie nicht, wohin sie zog,	Nici nu vede unde merge
Kam zur tiefsten Waldestiefe,	Spre-adîncimea mai adîncă
Als das Späthroth schon verglomm	Pe cînd soarele asfințește
Kam zuletzt zur alten Linde	În sfîrșit ajunse teiul
Wo der Elfenbrunnen quoll	Vechi lîngă izvorul d'elfi
Aufgeweckt vom Wasserrauschen	Și trezită de a apei
Ihren Blick erhub sie dort,	Sunet ochii și-i ridică
Sieh, da ritt ein schöner Knabe	Ș-un băiat frumos ea vede
Neben ihr auf schwarzem Ross,	Călărind pe un cal negru

Trug im Haare Lindenblüte,	Flori de tei el poartă-n păru-i
Trug am Gurt ein silbern Horn	Şi la şold un corn de-argint
Und began so süss zu blasen,	Şi-ncepu să sune dulce
Das ihr Gram davor zerschmolz	Cît topi durerea-i toată
Und ihr Herz von heisser Sehnsucht	Inima-i s-îmflă de dorul
Nach dem schönen Fremdling schwoll.	Al străinului frumos
Als sie endlich, ganz bezaubert	Cînd cu totul fermecată
Sich zu ihm hinüberbog,	Se-ndoi spre el din şolduri
Hielt mit Blasen ein der Knabe	El înceată din sunarea-i
Hub im Sattel sich empor.	Şi-i grăi cu graiul blînd
Und umfing sie, wie sie ritten,	Ş-o cuprinse, erau călări ei
Mit den Armen liebevoll.	Braţ de braţ lîngă olaltă
Langsam, in den Blumen weidend,	Caii lor păşind a lene
Schritten ihre Zelter fort,	Păşteau florile din iarbă
Schritten sacht hinein ins Dunkel,	Şi din ce în ce-n adîncuri
Wo sich jeder Pfad verlor.	Ei pierdeau orce cărare
In den Lüften ging ein Singen,	Şi pin aer îmblă-un cîntec
Durch die Wipfeln schien der Mond.	Luna trece peste vîrfuri
Andern Morgens leer am Schlossthor	Iar a doua zi stă calul
Stand der Jungfrau milchweiss Ross,	Ei cel alb la poarta curţii
Doch sie selber blieb verschollen	Dar ea singură-i rămasă
Für und für im wilden Forst.	Dusă-n lume pin păduri

Comparaţia pe două coloane arată, între altele : a) varianta-matrice este o traducere juxta-liniară a poeziei lui *E. Geibel : Romanze vom Elfenbrunnen ;* b) scenariul acestei romanţe «trece» aproape în întregime în poeziile *Făt-Frumos din tei* şi *Povestea teiului* (publicate de Eminescu însuşi), iar o parte din «accesoriile» scenariului «trec« în postuma *Mii de stele... dulce sară,* ceea ce le situează (din acest punct de vedere, strict limitat) în zona unor poezii de imitaţie. Cît de diferită rămîne în multe privinţe chiar poezia *Făt-Frumos din tei* de «modelul» poeziei lui Geibel e de prisos să o spunem, lăsîndu-i cititorului plăcerea propriei descoperiri.

Comparaţia ridică însă o chestiune : dacă *Făt-Frumos din tei* şi *Povestea teiului* sînt poezii pe un scenariu de imitaţie, de ce n-a explicat-o Eminescu atunci cînd le-a publicat în *Convorbiri literare ?* Căci Eminescu a avut foarte devreme un dezvoltat simţ al *«proprietăţii literare a altuia».* Tonul imens ironic, de vitriolică aciditate, practicat de poet la adresa *«furtişagurilor literare»,* a *«imitaţiilor nemărturisite»,* cu *«localizarea numelor personagiilor»* ne scuteşte de comentarii ; iar cine şi-l poate închipui pe Eminescu imitînd *nedeclarat* scenariul unei poezii de factură cultă, cu autor cunoscut, într-o poezie publicată de el însuşi, n-a înţeles nimic din caracterul poetului.

Trebuie avut în vedere însă că Eminescu nu s-a simţit dator să-şi citeze «sursele filosofice» ale cutărei poezii sau fragment de proză literară publicate de el însuşi şi nici să-şi declare pasajele izolate prelucrate *(creator)* după surse folclorice (sau cvasi-folclorice). El se înscria, astfel, în optica timpului, care este — mai mult sau mai puţin — şi optica zilelor noastre.

Avînd toate acestea în minte, sesizînd numele «exotic», iberic, *Blanca* (păstrat de Eminescu, *cu intenţie,* în ambele poezii publicate), observînd caracterul *epic* al «variantei-matrice» şi avînd semne că poetul citise operele scriitorilor din «grupul de la München» am formulat ipoteza că «varianta-matrice» ar fi o traducere după o *romance* spaniolă (prin intermediar german), ceea ce, fiind vorba de traducerea unei poezii populare anonime, ar fi explicat totul. Cum *E. Geibel + Paul Heyse* au publicat traduceri din *Romancero* sub titlul *Spanisches Liederbuch* (2. Aufl., Berlin, 1852), iar *E. Geibel + Graf von Schack* sub titlul *Romanzero der Spanier u. Portugiesen* (Stuttgart, 1860), am încercat să găsesc «originalul german» căutat printre romanţele spaniole traduse de E. Geibel — ceea ce a condus la rezultatul parţial al identificării de mai sus.

Din păcate, două din romanţele lui *E. Geibel : Romanze vom Elfenbrunnen* şi *Romanze vom Werwolf* (E. Geibel, *op. cit.,* IV., Spätherbstblätter/Nachlese älterer Gedichte, S. 136—138) nu se găsesc în Geibel, Bd. VIII., *Spanische Romanzen,* S. 123—237 *(op. cit.)* ci, aşa cum am indicat, în *Nachlese älterer Gedichte = Culegere de poezii mai vechi.* Să fie grupajul (făcut de Geibel însuşi) o indicaţie că cele două romanţe n-ar fi traduceri după *Romancero ?* Nu ştiu, dar observăm că acestea sînt în ritm trohaic, fără rimă, cu 8 picioare în versurile impare şi 7 picioare în cele pare, «tipar metric» ce survine, *fără excepţie,* în toate traducerile geibeliene sau heyseene din *Romancero.* Crezut-a Eminescu că prelucrează *(creator)* o poezie anonimă din *Romancero,* care era însă a lui Geibel ? Ediţia citată fiind singura în care am dat de cele două romanţe, nu pot răspunde.

Pe de altă parte, nu e cazul să ne cramponăm de o explicaţie care a dus la un rezultat parţial, ci să mai remarcăm că nu e nevoie să fii folclorist erudit (iar

Eminescu era cel puțin un împătimit al folclorului) ca să observi că ambele romanțe sînt pe motive folclorice standard, arhicunoscute. Într-adevăr, *Romanze vom Werwolf* este construită pe motivul licantropiei (Werwolf = loup-garrou = vîrcolaci = pricolici = = om / *femeie*-lup), pe scenariul unui basm ce a circulat, probabil, în toată Europa. De asemenea, în *Romanze vom Elfenbrunnen* se recunoaște o contaminare între două motive de toată lumea cunoscute : a) *motivul adormirii (fecioarelor*/copiilor/ șoarecilor) prin cîntec/*corn (de argint)*/fluier fermecat/cimpoi — parantezele delimitînd submotive arhireprezentate în folclorul german și pan-european ; b) *motivul fugii* novicelor *(candidatelor la viața monahală)* din/*de mînăstire* cu ajutorul unui *tînăr*/bandit etc. — parantezele avînd același rol. Să fie oare scenariul poeziei *Romanze vom Elfenbrunnen* calchiat (în detaliu) după o (eventuală, cunoscută) sursă populară ?

Dacă nu putem da încă răspunsul complet, putem spera, cel puțin, că nu ne înșelăm asupra cadrului în care el va fi găsit.

★

Cu prilejul acestei cercetări am constatat că Eminescu și-a transcris, în anii 1871—72 și fără indicarea autorului sau a titlurilor (Ms. 2285, f. 65 r.—66 v.) cinci (fragmente de) poezii ale lui Geibel : 1) *Leid* des *Alten im Bart ;* 2) *Deutschlands Beruf* (1861) — strofele III—VII ; 3) *«Am dritten September 1870»* — strofa I ; 4) *Deutsche Wanderschaft* (1868) — prima strofă ; 5) *Gesang der Prätorianer* (1859) — strofele I-IV. Dacă Eminescu și le-a copiat dintr-o unică ediție de poezii — ceea ce nu e sigur —, ediția era din 1871 sau 1872 (observație ce-ar putea ajuta la clarificarea ultimelor întrebări legate de *Romanze vom Elfenbrunnen).*

Ca «în replică» la transcrierea arhicunoscutei poezii a lui Geibel : *«Am dritten September 1870»* (ocazională inspirată de bătălia de la Sedan), Eminescu își transcrie (Ms. 2257, f. 16 v.), după niște fragmente din *Sacer esto (Les Châtiments)* cîteva versuri din poezia aceluiași *Victor Hugo : Sedan III (L'Année terrible,* volum apărut în aprilie 1872).

Rămînînd la «infinitul mic» : din moment ce *«aibe-l/Geibel»* este una din rimele *Dicționarului de rime* (Ms. 2273, f. 40 v.) e verosimil ca rima *«Sofonisbe / Thisbe»* să aibă-n vedere piesa *Sophonisbe* a lui Geibel. Ca fapt de inventar : două poezii ale lui Geibel poartă numele *Epigonen* și *Memento mori,* fără a fi în vreun raport cu «omonimele» eminesciene. Desigur, amatorii de comparații vor găsi și alte asemănări (rău conducătoare ?).

Cititorului nu-i va scăpa faptul că Geibel a fost relativ des comparat cu Eminescu, ce-i drept, aproape numai «cu priviri mari».

Dan PETROVANU

NOTE ASUPRA ESTETICII LUI VIANU DE DUPĂ **ESTETICA**

George GANĂ

Studiile de estetică scrise de Vianu după încheierea tratatului său prezintă cel puțin două particularități care se impun atenției : una privește aria problematicii, iar cealaltă stilul sau tonul autorului. Estetica *din 1934—1936 era o expunere sistematică a disciplinei, definită ca* «știința frumosului artistic, considerat în realizarea lui ca operă, apoi în actul producerii și al receptării acesteia», *o impunătoare construcție teoretică susținută de încrederea în posibilitatea* «de a îmbrățișa totalitatea domeniului artistic» *(cf.* Proiect de prefață). *Scrierile care-i urmează se limitează, aproape toate, la problema operei. De la comunicarea intitulată* Asupra ideii de perfecțiune în artă *și prezentată în 1937 la Congresul internațional de estetică și știința artei de la Paris pînă la* Tezele unei filozofii a operei, *elaborate în 1947, ea constituie obiectul propriu-zis al gîndirii esteticianului, tema la care el revine, din perspective și în contexte felurite, mereu. Aceste noi studii nu aduc modificări concepției dezvoltate în* Estetica, *ceea ce le face să pară ieșite din preocuparea autorului de a pune în relief miezul tratatului său, insuficient observat de către comentatori. Va fi intervenit poate și acest motiv, dar resorturile determinante*

mi se par a fi altele. Principalele două sînt indicate în fraza cu care se deschide comunicarea amintită.

«Frumusețea ca perfecțiune și arta ca rezultatul cel mai desăvîrșit al muncii omenești fac parte din ideile cele mai vechi ale esteticii și din acele care au rămas mai multă vreme printre reprezentările ei cele mai înrădăcinate», *scrie Vianu aci.* «Secole de-a rîndul, frumusețea și arta au fost socotite perfecte, fie pentru motivul că înfățișarea lor se constituie prin apropierea de un ideal suprem, fie pentru acela că ele reprezintă un caz de integrare a varietății, de absorbție a ei în unitate, mai complet decît oricare alt aspect al lumii sensibile. Perfecțiunea ca acordul unui lucru cu idealul său ori ca o unificare a varietății, care reproduce structura întregului univers, sînt, de altfel, singurele două accepțiuni posibile ale acestui concept cu un rol atît de important în istoria gîndirii omenești».

Să notăm, mai întîi, că înțelegerea perfecțiunii ca apropiere de un ideal suprem nu-i este proprie lui Vianu, a cărui concepție despre artă nu are în general o dimensiune metafizică și că deci valabilă pentru el rămîne cea de a doua accepție a termenului. Revenind la cele două idei — a frumuseții ca perfecțiune și a artei ca rezultatul cel mai desăvîrșit al muncii omenești —, prezente deopotrivă în Estetica, *să vedem motivul pentru care Vianu le propune atenției unui congres internațional de estetică. Firește, pentru că sînt idei fundamentale ale sistemului său, dar și pentru a exprima o atitudine față de o anumită orientare a fenomenului artistic, contrară acestor idei. Epoca mai nouă, observă Vianu, înțelege tot mai puțin prin opera de artă o* «formă închisă» *obținută prin* «integrarea varietății», *și tot mai mult o sursă de sugestii și un pretext de asociații libere pentru receptorul ei :* «Postulatul timpului vrea ca realitatea artei să se completeze în sufletul aceluia care ia contact cu ea. Ba chiar, fragmentul ei subiectiv, variabil și neîntrupat devine mai important decît acel obiectiv, stabil și cristalizat. O bună parte din curentele moderne în artele figurative, în muzică și poezie pornesc de la acest postulat. Schița, improvizația, notația descusută, tot ce sugerează mai mult decît exprimă este ținut într-un preț mai mare». *Consecința :* «Se înțelege că, în asemenea condiții, ideea de perfecțiune artistică trebuia să fie izbită de impopularitate. Căci dacă perfecțiunea este varietatea unificată, forma închisă, nu aceasta va fi modalitatea preferată de artistul și de amatorul modern, care se orientează mai degrabă către ceea ce este imperfect, pentru că lasă un loc mai mare reveriei personale. Perfecțiunea îngustează spațiul sugestiei, imperfecțiunea îl extinde și, din această pricină, este preferată».

Devalorizarea ideii de perfecțiune s-ar explica deci printr-o modificare a gustului care este ea însăși expresia unei schimbări de mentalitate în sensul libertății individuale : creatorul și receptorul de artă deopotrivă refuză constrîngerile pe care le implică opera ca obiect estetic centrat asupra lui însuși ; de aci reacția spontaneității și valorizarea ei.

Orientarea aceasta contrazice nu numai conceptul de operă al lui Vianu, dar și teoria lui despre relația dintre artă și celelalte forme ale culturii și civilizației, toate inseparabile de ideea de muncă. «Concepția artistului spontan și a artei sugestive sînt consecințele extreme ale divorțului dintre artă și muncă», *observă el îngrijorat de perspectiva ce se deschide unei culturi neunitare în chiar principiul ce trebuie să-i servească drept fundament. Unele dintre orientările esteticii contemporane (fenomenologia,* «știința generală a artei», *poetica lui Valéry ș.a.) sînt interpretate de Vianu ca tot atîtea semne ale unei* «reacții» *necesare față de cursul pe care l-a luat înțelegerea și practicarea artei : aceasta* «apare din nou ca produsul unei lucrări de integrare al cărei sens poate fi urmărit și în afară de momentul reflectării ei în conștiința amatorului», *ceea ce înseamnă că* «ideea de operă își recapătă înțelesul», *în fine, se manifestă astfel* «o nouă voință de a înfrăți arta cu munca în comunicarea aceluiași elan constructiv al timpului nostru». *Judecînd după asemenea semne, unitatea culturii (care pentru Vianu implică și civilizația sau e sinonimă cu aceasta) e din nou asigurată,* «lucrătorul cel mai modest și artistul cel mai rafinat tind să reintegreze aceeași stare de spirit» ; «muncitorul și artistul se găsesc pe aceeași cale», *doar că acesta din urmă,* «fiind autorul unei lucrări perfecte», *oferă celuilalt un model : în ansamblul fundamental și structural unitar al culturii, opera de artă ocupă centrul și reprezintă etalonul.*

Comunicarea Asupra ideii de perfecțiune în artă *ne apare acum ca un program sau ca un text-matrice al esteticii lui Vianu de după* Estetica. *Afirmațiile ei de principiu sînt dezvoltate în mai toate eseurile, articolele și studiile de amploare din deceniul următor. În afara unui spațiu mai mare acordat argumentului istoric, reține atenția felul decis al formulării punctului de vedere, caracterul de pledoarie cu*

finalitate practică. Iată un exemplu : «Ceea ce trebuie să recîștigăm însă neapărat din vechiul fond de idei pierdute ale esteticii este principiul artei ca meșteșug. Căci arta încetează să mai aibă vreun înțeles precis îndată ce începem a vedea în ea altceva decît o lucrare de transformare a materiei. Toate teoriile moderne care încearcă a prinde caracterul distinct al artei în puterea ei de a reprezenta absolutul metafizic sau de a solicita lucrarea cunoașterii mențin despre artă o părere care trece cu vederea ceea ce este mai izbitor în ea, adică puterea ei de a întruni într-o formă organică elementele răzlețe ale unui material amorf. Afară că, înfățișînd arta drept altceva decît o modalitate a tehnicii, o desolidarizează din largul destin al muncii umane, unde ea este chemată să joace marele rol al unui îndrumător» (Despre cîteva prejudecăți estetice, *1940). Stilul esteticianului s-a modificat sensibil, tonul lui este altul decît acela al prelegerilor din care a ieșit tratatul. Nu e la mijloc atît cadrul manifestării cît mobilul ei : aici Vianu nu examinează, din unghiuri variate, fenomenul artei, ci afirmă un concept sintetic al ei și-l susține ferm și insistent pentru a influența mentalitatea estetică a contemporanilor, artiști și receptori de artă, care urmau o altă orientare și preferau altceva decît opera ca «formă închisă». Autorul* Esteticii *are acum conștiința că merge alături de tendința caracteristică vremii, dacă nu chiar împotriva ei, dar o face susținut de o lungă istorie a artei și a esteticii și de idealul unei culturi unitare, primejduită altfel.*

Mentalitatea estetică pe care Vianu încearcă s-o corecteze este explicată de el prin orientări spirituale mai largi, definite în termenii pe care i-am citat undeva mai sus, sau în alții, ca de pildă : «instinctul în locul rațiunii», «irupția irațională de forțe individuale în locul normelor generale și transmisibile» (Despre cîteva prejudecăți estetice). *O explicație, dacă nu mai profundă în orice caz mai bogată în consecințe, este cred aceea care constă, cum zice Vianu, în* «antropologizarea» *literaturii și a criticii moderne :* «cunoașterea omului este o notă distinctivă a literaturii moderne», «toți marii scriitori europeni de la Renaștere încoace au fost antropologi adînci», *prin operele lor* «știința noastră despre om s-a îmbogățit necontenit» *și satisfacția estetică («încîntarea») pe care ele ne-o produc* «provine din caracterul lor revelator, din străfundurile morale pe care le descoperă spiritului curios și investigator al lectorului modern» (Literatura și cunoașterea omului, *1940).*

O asemenea explicație l-ar fi putut descumpăni pe esteticianul care considera, am văzut, că toate teoriile care definesc arta prin puterea ei «de a solicita lucrarea cunoașterii» *ignoră atributul ei esențial,* «adică puterea ei de a întruni într-o formă organică elementele răzlețe ale unui material amorf». *Lucrul nu se întîmplă. Vianu observă urmările pe care* «antropologizarea literaturii» *le-a avut asupra criticii moderne (cf.* Epocile criticii literare, *1942) dar nu și le asumă decît în cîte un eseu ca* Fazele portretului moral *(1945), dar și în asemenea cazuri mai degrabă sub raport tematic și fără a se produce vreo modificare a conceptului său de literatură. Or, dacă literatura modernă este înainte de orice o cale specifică de cunoaștere a omului, norma care conduce producerea și receptarea ei are în vedere profunzimea și bogăția acestei cunoașteri, nu modul organizării materiei operei, perfecțiunea formei. Și atunci creații imperfecte formal sau nearmonioase, dar revelatoare sub raportul cunoașterii lumii omului, vor fi preferate acelora care urmează norma perfecțiunii.*

Împotrivirea lui Vianu față de tendințele amintite ale literaturii și ale mentalității estetice în general este în esență una față de disoluția formei și este expresia opoziției dintre o estetică al cărei principiu este «a face» și esteticile — explicite sau implicite — al căror principiu este «a cunoaște». Toată chestiunea se poate rezuma astfel : este arta un mod de organizare a unei materii reale sau imaginare ori este un mod de cunoaștere ? Și în Estetica *sa și după aceea, Tudor Vianu a răspuns afirmativ la prima parte a acestei întrebări, iar — spre a da un exemplu dintre cele mai ilustre — Croce, la cea de a doua. Direcția divergentă a esteticii lui Vianu față de unele tendințe caracteristice ale artei contemporane era evidentă încă din momentul apariției tratatului său și ea nu s-a atenuat în perioada următoare. Această divergență, ca și opoziția indicată mai sus, îi era clară lui Vianu însuși. O dovadă mai concludentă decît cele invocate pînă acum este* Criza ideii de artă în literatură, *1943.* «Creația literară era dominată, într-o măsură care începe să se micșoreze astăzi, de ideea de operă», *observă el, găsind și motivele pentru care,* «într-un mare număr de cazuri, vigoarea ei a scăzut» : «Conștiința istorică și înțelegerea dinamică a sufletului — două atitudini profund înrudite — stau în primul rînd la originea hotărîrii atîtora din scriitorii vremii de a-și dezvălui intimitatea lor intelectuală și morală, publicîndu-și din timpul vieții — lucru cu totul

necunoscut altădată — schițele premergătoare operei sau însemnările lor strict subiective». *Această explicație vizează însă forme ale așa-numitei «literaturi de frontieră», ca jurnalul, confesiunile, memoriile, cărora Vianu le va consacra un studiu intitulat* Din psihologia și estetica literaturii subiective, *1946. Există însă și o alta, care privește zone mai întinse și deloc laterale ale fenomenului literar:* «Pentru unele motive pe care nu le putem cerceta mai de aproape aci, arta a ajuns a fi înțeleasă nu atît drept produsul lucrării de transformare a unui material cît drept o formă a cunoașterii, drept revelația unei realități, pentru care nici știința nici filozofia nu ne pun la îndemînă instrumentele adecvate». *Drept urmare,* «autenticitatea, nu perfecțiunea este ținta aspirației» *multora dintre scriitorii timpului. Comprehensiv față de această mentalitate artistică și știind totodată că* «o literatură călăuzită exclusiv de ideea de operă și tinzînd numai către perfecțiunea estetică degenerează cu ușurință în virtuozitate, în formalism steril», *Vianu menține punctul de vedere pe care l-a afirmat mereu și pe care-l formulează acum astfel:* «bogăția vitalului trebuie să se topească din nou în perfecțiunea formei, ideea artei fiind primejduită altfel să se piardă».

Opoziția de concepții estetice pe care am revelat-o mai sus e, dacă mai trebuie precizat, una relativă: nici Vianu nu ignoră funcția de cunoaștere a artei, nici Croce — spre a păstra exemplul — forma specifică în care se organizează această cunoaștere. Nu e mai puțin adevărat însă că într-un caz arta stă sub semnul lui «a face», iar în celălalt sub semnul lui «a cunoaște», cum spuneam, că deci deosebirea privește fundamentul teoriilor estetice în discuție.

Cît despre divergența esteticii lui Vianu în raport cu unele tendințe ale literaturii și artei epocii, nici ea nu trebuie absolutizată și în orice caz nu trebuie înțeleasă ca ignorare de către teoretician a fenomenului artistic contemporan. Esteticianul era și un critic literar și de artă. Într-o prelegere-eseu dintre cele mai semnificative, publicată la jumătatea perioadei pe care o au în vedere notele de față, în 1946, sub titlul Cîteva observații la deschiderea unui curs, *el spunea între altele studenților și cititorilor lui:* «Esteticianul trebuie să mențină un contact strîns cu creația contemporană, să trăiască viața artistică a timpului său». *Tot acolo el făcea și această mărturisire care trebuie reținută:* «Noi cei porniți de la filozofie luptăm toată viața să punem de acord principiile cu experiența». *Pornind într-adevăr de la filozofie, de la concepte de mare generalitate, Tudor Vianu a elaborat simultan o estetică și o filozofie a culturii, o teorie cuprinzătoare (sintetizată în* Tezele unei filozofii a operei) *menită să legitimeze arta ca pe o formă exemplară a activității umane creatoare de cultură și civilizație. O teorie care, chiar dacă nu poate integra întreg fenomenul artistic modern, rămîne valabilă în principiu, în implicațiile și în consecințele ei. Cea mai importantă dintre aceste consecințe, în cultura noastră, este stilistica lui Vianu și «școala» pe care ea a produs-o. Dar aceasta este o chestiune care depășește cadrul notelor de față.*

Vignetele:
Duca Miron

POETICA

O CONVENȚIE LITERARĂ NEGLIJATĂ : TITLUL

Autori și critici față cu titlul

Un tînăr scriitor i se adresă într-o zi lui Alexandru Dumas-tatăl : *«Maestre»*, spuse el, *«n-am titlu pentru opera mea, găsiți-mi dumneavoastră unul, vă las manuscrinul. — Nu-i nevoie*, răspunse Dumas, *există tobe în romanul dumitale ? — Nu. — Dar trompete ? — Nici.* Dumas zise atunci : — *Ei, iată atunci titlul dumitale : „Nici tobe, nici trompete !"»*. Tînărul autor din anecdotă face mai curînd excepție. De obicei scriitorii își găsesc singuri titlurile, deseori după multe ezitări, și uneori chiar cu nevoia de a se justifica. Zola de pildă a ajuns la numărul de 133 de titluri provizorii înainte de a se decide pentru acela de *La Bête humaine* [1]. Deseori autorii își aleg titlul, ca Zola, abia la sfîrșit ; sînt însă unii — și faptul acesta e mai revelator — cărora titlul le servește încă de la prima pagină drept fir conducător. Iată-l pe Pierre-Jean Jouve mărturisind : *«Povestea începea deseori cu un titlu [...], odată cu titlul primeam o misiune poetică de îndeplinit»* [2]. Iar Montherlant dă și el un exemplu, notînd : *«Ce carte s-ar scrie sub acest titlu : „Revanșele secrete"*. Autorul reține încă de pe acum titlul acesta. Dată fiind forța inițiatoare a titlului, nu mai e de mirare că uneori înșiși autorii i-au dedicat lucrări întregi, de exemplu cărțile lui Bergengruen [3], cărți desigur mai mult spirituale decît științifice.

Criticii, dimpotrivă, au tendința de a trece titlul sub tăcere, deși în multe privințe explicațiile lor de text ar putea trage foloase de pe urma lui. Încă în *Don Quijote*, la începutul secolului al XVII-lea, personajele întrebau frecvent titlurile cărților despre care se vorbea pretutindeni în acest roman, iar dacă eroul e numit *hidalgo* în titlul primei părți și *caballero* (cavaler), în titlul celei de-a doua, autorul, Cervantes, a vrut să pună astfel în evidență schimbarea psihologică și intelectuală suferită între timp de către eroul său. Plecînd de la atari observații, H. Weinrich a luat în serios întregul titlu *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* și a putut dezvolta, pornind de la calificativul *ingenioso* și cu ajutorul unor tratate din epocă, o întreagă caracterologie a acestui personaj multiform [4]. De ce oare — cu excepția cîtorva istorici ai cărții — mutismul acesta general al criticii și al cercetării cu privire la titlul ca fenomen literar ? E poate vorba de o capitulare în fața cantității, dacă ținem seama că numai la tîrgul de carte de la Frankfurt se ivesc în fiecare an peste 200.000 de titluri noi. Poate nu e însă decît indiferența față de faptul prea normal, ba chiar banal, că fiecare text își are titlul său, astfel încît, încă de pe la finele secolului al XVII-lea, Boursault, negăsindu-și nici unul pentru piesa lui, dar silit totuși să-i dea unul, a numit-o pur și simplu *Comédie sans titre*. Într-adevăr, cele cîteva lucrări titrologice care salvează onoarea filologiei provin tocmai dintr-o școală pentru care normalul nu a mai fost normal, care s-a interesat de limba de toate zilele, de simbolica hainelor, de diferența dintre *«crud și copt»*. Este evident că vreau să vorbesc de structuralism și de semiologie în sensul cel mai larg. Într-adevăr, unii dintre aderenții săi au pus măcar problema titrologiei, doamna Sandig [5], iar apoi Hoek [6], Duchet și Grivel [7]. Aceasta se întîmpla la începutul anilor 70. După aceea, din nou tăcere. Abia foarte recent, în lucările

---

[1] Duchet, Claude, „«La Fille abandonnée» et «La Bête humaine». Eléments de titrologie romanesque", în *Littérature* 12 (1973), 49—73.

[2] Moncelet, Christian, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Le Cendre, 1972.

[3] Bergengruen, Werner, *Titulus*, München, 1960.

[4] Harald Weinrich, *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*, Münster, 1956.

lui Wulff [8], Hoek [9], Buder [10] și Hellwig [11], au fost culese primele roade ale acestor considerații prealabile.

Cum să ne explicăm această îndelungată stagnare ? Nu mai e, desigur, vorba doar de cantitatea titlurilor, ci și de universalitatea lor lingvistică : nu întîlnim aici numai sintagma de genul lui *Père Goriot*, cu care ne-am obișnuit, ci absolut orice, începînd cu cifra și litera izolată și pînă la fraza întreagă, inclusiv limbile străine, de la *Quatre-vingt-treize* și *Z* pînă la *Mais ne te promène donc pas toute nue* și *Blow up*. Această universalitate pune probleme de formalizare considerabile. Dacă vrem bunăoară să comparăm mai multe titluri, trebuie mai întîi să distingem, să numim și să formalizăm elemenele fiecăruia și să extragem din ele o formulă abstractă. Numai pornind de la atare formule putem trece la o comparație exhaustivă. Și ea ne este cu atît mai necesară dacă vrem să comparăm un mare număr de titluri, recurgînd în acest scop la metode statistice sau la un ordinator.

Grivel, de exemplu, se mulțumește cu două nivele de analiză, cel al semelor și cel al operelor care le organizează. Fără prea multe dificultăți, el le poate combina și obține pe baza lor o formulă unică pentru fiecare titlu. Această simplă bipartiție are totuși incovenientul că fiecare dintre cele două nivele trebuie să îmbrățișeze o multitudine de date, riscînd astfel să devină eterogenă. Cel al semelor nu se referă numai la conținut, ci și la valoarea exprimată și la genul literar. Operatorii, la rîndul lor, nu sînt numai de ordin gramatical, precum determinare și indeterminare, singular și plural, ci și de ordin stilistic, precum aliterație, antiteză și apartenență la un registru lingvistic și chiar semantic. În total, Grivel distinge 16 operatori și 18 seme, acestea din urmă subdivizate și ele după valoarea lor pozitivă sau negativă. În ciuda unui asemenea efort, am fi dorit uneori o diferențiere și mai adîncă. Pista deschisă de către Grivel a fost urmată și modificată de către Leo H. Hoek în lucrarea sa magistrală din 1981. Multiplicîndu nivelele de analiză și diversificîndu-l pe fiecare dintre ele, el a fost nevoit să renunțe însă la proiectul de a elabora, cel puțin din punct de vedere teoretic, o formulă unică pentru orice titlu dat, înglobînd atît sintaxa și semantica, cu aspectele sale acustice, afective etc. În plus, el ține seama, practic, de tot ceea ce e posibil într-un text de întindere limitată, astfel încît riscăm să pierdem din vedere ceea ce caracterizează titlul în particular.

În ansamblu, lingviștii cad de acord asupra caracterului eliptic al titlului așa cum se manifestă el prin absența obișnuită a articolului și/sau a predicatului. Această așa-zisă semigramaticalitate permite distingerea titlului de alte genuri de texte, rezervîndu-i o poziție privilegiată față de textul a cărui inscripție este și făcînd posibilă recunoașterea lui nu numai pe frontispiciul tipărit, ci adesea și în discursul oral. Există chiar forme lingvistice care nu se întîlnesc decît într-un titlu și care servesc, deci, la identificarea lui ca atare. E cunoscută compunerea de tipul : nume propriu plus sufixul *-ade*. Această compunere datorată *Iliadei* lui Homer a fost la originea *Franciadei* lui Ronsard, dar și la originea *Lusiadelor* portughezului Camoes și a *Messiadei* germanului Klopstock. Homer nu a generat deci doar un titlu oarecare, ci titlurile unui gen precis, și anume titlurile epopeii clasiciste. Există însă și altă formă specifică a titlului, și anume cea reprezentată de legarea a două sintagme cu ajutorul conjuncției disjunctive *sau*, de exemplu *Cinna ou La Clémence d'Auguste* de Corneille. Anomalia constă mai întîi în diferența dintre nivelele enunțului celor două părți ale titlului, dintre care una cuprinde în mod normal materia sau subiectul și cealaltă temă, iar apoi în funcția explicativă a

[5] Sandig, Barbara, *Syntaktische Typologie der Schlagzeile*, München, 1971.

[6] Hoek, Leo H., *«Description d'un archonte : Preliminaires a une théorie du titre à partir du Nouveau roman»*, in J. Ricardou / F. van Rossum-Guyon (edd.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. I, Paris 1972, pp. 289—306 (Discussion p. 307—326).

[7] Grivel, Charles [a], *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870—1880), un essai de constitution de sa théorie*, The Hague, Paris, 1973, pp. 166—181.

Idem [b], *Production de l'intérêt romanesque. Volume complémentaire*, Hoofdorp, Amsterdam, 1973.

[8] Wulff, Hans J., *Zur Textsemiotik des Titels* (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik e. V. / PAPMAKS 12), Münster, 1979.

[9] *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle* (Approaches to Semiotics, 60), La Haye / Paris / New York, 1981.

[10] Buder, Guido, *Titel und Text. Information und Wirkung des italienischen Novellentitels (G. Verga, L. Pirandello, A. Moravia) vor und während der Textlektüre* (Reihe Romanistik, 28), Rheinfelden, 1982.

[11] Hellwig, Peter, *Titulus oder Über den Zusammenhang von Titeln und Texten, Titel sind ein Schlüssel zur Textkonstitution*, in *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 1984, Heft 1

conjuncției *ou* (sau) în sensul de „c'est-à-dire" *«Cinna, c'est-à-dire La clemence d'Auguste»*. Mulțumită vechimii sale, acest tip, numit în mod normal *«titlu dublu»*, ne permite să tragem din istoria sa cîteva concluzii mai generale [12].

Paradigma titlului dublu

Inventatorii titlului dublu au fost exegeții lui Platon din Antichitatea greacă. La început, dialogurile platonice nu erau cunoscute decît sub numele personajului lor central, *Phaidon* de exemplu. Pentru a putea distinge mai bine un dialog de altul și pentru a da o primă idee despre conținutul lor, filologii antici au adăugat mai tîrziu, cu ajutorul conjuncției *sau*, subiectul, deci i-au adăugat lui *Phaidon* explicația : *sau despre suflet*. Originea sa în dialogurile platonice a dominat ulterior primele etape ale istoriei acestui tip de titlu, pe care vreau să o schițeze acum în domeniul francez. Dacă e de la sine înțeles că titlul dublu a fost împrumutat de umaniștii din secolul al XVI-lea pentru propriile lor dialoguri, e mai puțin normal faptul că el se transferă și în dialogul dramatizat, adică în dramă. Dacă în versiunea definitivă Corneille suprimă subtitlul lui *Cinna*, deci *La clémence d'Auguste*, explicația este că încă de la mijlocul secolului al XVII-lea titlul dublu nu mai e tolerat în tragedie, ci numai în comedie. Se uită prea des că *Dom Juan* al lui Molière se intitulează de fapt *Dom Juan ou Le Festin de pierre*. Dar coborîrea pe scara ierarhiei genurilor continuă : în perioada de trecere de la secolul al XVIII-lea la secolul al XIX-lea, acest tip de titlu se vede monopolizat de vodevil și melodramă, deci de începuturile de bulevard burghez, exemplu *Le Monastère abandonné ou La malédiction paternelle* de Pixérécourt. Aceeași declarare în genul romanesc : transmis mai întîi din pastorala dramatică în pastorala epică, adică în romanul pastoral, titlul dublu invadează în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea aproape toate variantele românești ; găsim însă anumiți autori prolifici de roman negru care, în primele decade ale secolului al XIX-lea îl utilizează pînă la o proporție de sută la sută. Astfel, după informațiile obținute de către Duchet la ordinator, titlul reprezentativ sau, cum spune el, *«titlul firmă» («titre maison»)* a circa 2500 de romane franceze scrise în epoca Restaurației, este următorul : *La fille abandonnée ou L'heureuse déobéïssance* — titlu dublu ce cuprinde în plus antiteze, cărora li se pretează în mod deosebit, și reflectă, datorită aluziilor la familie, la educație și la subordonare, ideologia unei întregi epoci. Ultim ecou în *The Canterville Ghost* de Oscar Wilde și rolurile sale prin care încearcă zadarnic să intimideze spiritul americănesc prozaic al noilor proprietari ai castelului său : *«Black Isaac, or the Huntsman of Hogley Woods»*, *«Reckless Rupert, or the Headless Earl»*, *«Jonas the Graveless, or the Corpsee-Snatcher of Chertsey Barn»*. Evident, pe la 1820 titlul dublu a devenit, ca să zicem așa marca tinerei literaturi de consum, și în consecință el e recuzat de reprezentanții literaturii propriu-zise, de Victor Hugo și de Balzac deopotrivă. De aceea titrarea devine un indiciu printre altele al dihotomiei care, în epoca burgheză, are loc între cultura de masă și cultura de elită, între literatura zisă trivială și literatura autentică. E adevărat că în secolul al XX-lea titlul dublu reapare din subteranele literare, grație lui Brecht și altora, care, în opoziție cu cultura burgheză din secolul al XIX-lea, regăsesc tradiții populare și mai vechi. Pe lîngă aceasta, acordîndu-se mai mult atenție strategiilor publicitare ale titrării, se exploatează decalajul convențional al celor două părți ale titlului. Mă gîndesc la Max Frisch și la al său *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie, (Don Juan sau dragostea de geometrie)*. Dacă numele eroului, simbol al dorinței senzuale insațiabile, provoacă în cititor așteptări foarte precise, acestea sînt în mod radical dejucate de către cea de-a doua jumătate a titlului, adică de *«dragostea de geometrie»*, dragostea dirijată către ceva abstract, către simbolul însuși al nonsenzualității. În sfîrșit, aici, ca și în alte cazuri, titlul permite aluzii la alte titluri și opere și-l informează astfel pe cunoscător de conținut, detașîndu-se totodată de modelul evocat, bunăoară de comedia menționată a lui Molière. În cazul acesta, prima parte a titlului cuprinde constanta, iar cea de-a doua varianta.

Acestea fiind zise putem prezenta încă de pe acum cele dintîi rezultate :

(1) Datorită semigramaticalității sale, limbajul titlului e un limbaj aparte.

(2) Există tipuri de titluri cu o longevitate neobișnuită și care depășesc frontierele limbilor și literaturilor naționale.

[12] Rothe, Arnold, *Der Doppeltitel. Zu Form und Geschichte einer literarischen Konvention* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1969, Nr. 10), Wiesbaden, 1970.

(3) Această longevitate nu înseamnă uniformitate, ci, dimpotrivă, facultate de adaptare la schimbările conținuturilor, genurilor, modelor literare.

(4) După cum a demonstrat-o Frisch, un titlu poate face aluzie la altul.

(5) Dacă, în secolul clasic, comedia poartă un titlu dublu și tragedia doar un nume propriu, pare să existe o opoziție semnificativă între diferite tipuri de titluri.

(6) Dat fiind că titlul dublu trece din drama pastorală la romanul pastoral, dar nu și la tragedie, adoptarea de către un gen necanonizat a titlului unui gen literar canonizat pare a se efectua pentru simplul motiv că parvenitul intenționează astfel să profite de prestigiul aritocratului. Prin forța împrejurărilor, acesta din urmă reacționează la această uzurpare, debarasîndu-se de titlul pînă atunci specific. Iată, așa zicînd, conduita socială a titlului.

(7) Din ansamblul de titluri ale unei epoci sau din reprezentanții lor se poate pune în evidență ideologia.

Potrivit celor spuse pînă acum, titlurile formează un corpus literar pertinent. Acest corpus e dotat cu un sistem și funcționează după un cod. Sistemul și codul suferă schimbări în ordinea diacronică. Titlul îndeplinește, așadar, criteriile unei limbi sau, mai exact spus, de vreme ce se bazează pe limba comună, criteriile unei limbi secundare.

Titlu și gen literar

Totuși pînă acum nu am luat în considerație decît titlul ca atare, neglijînd două alte aspecte : diferența semnificativă pe care am putut să o constatăm între două tipuri de titluri depinde de diferența dintre două genuri literare, de pildă de diferența dintre comedie și tragedie în secolul clasic. Prin urmare, ceea ce numisem conduita socială a titlului rămîne legat de genurile respective și de darwinismul lor. Titlul considerat ca limbă secundară nu este, așadar, decît o față a medaliei ; reversul este faptul că titlul își trage dreptul de existență din textul pe care-l anunță și că prin aceasta rămîne legat de el și de genul lui. Nu e mai puțin adevărat că un titlu individual poate avansa la rangul unei denominații generice : dacă în secolul al XVIII-lea Parny își intitulează unul dintre poeme *Projet de Solitude*, nu înseamnă că vrea să găsească singurătatea, ci că încearcă să scrie una. «*Solitude*» fusese, așa zicînd, lexicalizată.

De altminteri, de această afinitate, sau mai degrabă de acest atașament al unui tip de titlu față de un gen literar delimitat, cititorul e perfect conștient. Un sondaj întreprins în rîndurile a vreo treizeci de studenți germani în romanistică mi-a întărit de curînd convingerea aceasta. Le împărțisem un chestionar cuprinzînd, fără nume de autor, 50 de titluri întîlnite în literatura germană între 1650 și 1950. Diferitele epoci și cele trei genuri principale, și anume poezia, drama și romanul, erau reprezentate proporțional, fără a fi aranjate în chestionar într-o ordine recognoscibilă. Studenții trebuiau să atribuie aceste 50 de titluri unuia din cele trei genuri majore menționate. Pentru a evalua sondajul, n-am ținut seama decît de răspunsurile acelora care, după propria lor declarație, nu cunoșteau titlul și opera corespunzătoare. Iată rezultatul : 55% au atribuit corect titlurile necunoscute poeziei, dramei și romanului, în timp ce distribuția după hazardul pur ar fi putut da pentru fiecare din cele trei genuri un procentaj de 33%. Chiar și astăzi dispunem deci de un soi de conștiință titrologică.

Titlul și istoria cărții

În Evul Mediu, un asemenea sondaj n-ar fi dat rezultate, deoarece titlurile sau mai precis titlurile autentice erau practic necunoscute. Această situație medievală, mai degrabă iritantă pentru noi, o continuă pe aceea din Antichitate : forma exterioară a cărții nu era cartea legată, ci sulul de pergament. Rezulta de aici o mică fișă conținînd o caracterizare scurtă a textului. Indicații mai amănunțite nu se găseau decît la finele textului, deci, pentru a fi mai bine protejate, în interiorul sulului. Toate aceste indicații nu proveneau de obicei de la autor, ci de la copist sau de la bibliotecar, potrivit necesităților specifice. Într-o bibliotecă de pildă, care nu poseda decît o singură operă a lui Virgiliu, o denumire precisă era inutilă. Codexul manuscris din Antichitatea tîrzie, predecesorul cărții noastre legate, adopta poziția finală a titlului, cu toate că ea își pierduse între timp rațiunea de a fi[13]. Schimbarea nu

[13] Cf. de ex. Wilhelm Schubart, *Das Buch bei den Griechen und Römern*, Leipzig, 1921, pp. 102 și urm.

s-a produs decît mulțumită inventării tiparului. Abia atunci indicațiile generale sînt mutate la începutul textului. Totuși ele nu și-au cîștigat încă independența, de vreme ce, legate fără tranziție de textul propriu-zis, ele continuă să fie introduse de semnalul *Incipit*, ceea ce vrea să spună *«aici începe»* și echivalentele sale în celelalte limbi. Abia pe la 1500 își face apariția cea dinîi pagină de titlu completă și separată de titlul subsecvent. Iată încă de pe acum o consecință a creșterii producției de carte precum și a nevoii clientului și cititorului de a se orienta mai lesne în cuprinsul ei. Toate acestea n-au întîrziat să afecteze titlul însuși, întrucît multiplicarea unuia și aceluiași text în mai multe mii de exemplare și prezentarea acestor exemplare sub un titlu unic au tins în mod fatal la fixarea și stereotiparea acestuia din urmă. Pe scurt, funcțiile sale rămîn la început foarte limitate : cu excepția pamfletelor și scrierilor satirice, în secolul al XVI-lea titlul nu servește decît să deosebească o carte de alta. Spre sfîrșitul secolului însă, împins de confuzia tot mai mare a producției de carte, titlul face deja propagandă. Ne amintim foarte bine tiluri prolixe baroce, care conțin pînă la 100 de cuvinte, și chiar mai multe, și care laudă nu numai conținutul cărții, ci și învățămintele și amuzamentul veritabil sau doar pretins pe care le putem trage din lectura sa, de pildă :

«Les faits merveilleux, ensemble la vie du gentil Lazare de Tormès et les terribles avantures à luy advenues en divers lieux. Livre fort plaisant et délectable auquel sont décrits maints actes notables et propos facecieux, au plaisir et contentement d'un chacun.»

Astfel era recomandată cam la întîmplare o traducere franceză a primului roman picaresc. Mai tîrziu, alfabetizarea și lărgirea populației cititoare provoacă, în secolul al XVIII-lea, o veritabilă explozie a producției care-l privează pe client de răgazul cerut de familiarizarea cu acest fel de titluri verbioase și complicate. De aceea, încă de pe la 1680, Baillet dă următorul sfat : Titlul să fie *«juste, simple, naturel, modeste, en termes propres, sans figure, sans affectation, sans obscurité, sans équivoque»* [14]. Cu Baillet și cu mulți alții, iată-ne la originea a ceea ce am putea numi poetica titlului. Într-adevăr, către finele secolului al XVIII-lea titlul modern s-a impus definitiv.

Că încă de la începuturile tiparului autorii înșiși au avut conștiința noii prerogative a titlurilor, se dovedește prin felul în care ei le tratează în interiorul operelor lor. Rabelais, în *Pantagruel*, a întocmit un lung inventar fictiv al bibliotecii mînăstirii Saint-Victor, slujindu-se de parodierea titlurilor din Evul Mediu tîrziu pentru a face satira latinei și a erudiției scolastice. Pe la sfîrșitul secolului al XVII-lea un abate spaniol a intercalat în mijlocul și la sfîrșitul fiecărei strofe a poeziilor sale religioase titlul unei *«Comedia.»* Reușita îi era cu atît mai lesne asigurată cu cît aceste titluri, pentru a atrage publicul popular al teatrului spaniol comercial, cuprindeau în marea lor majoritate poante sau întorsături proverbiale. Pe de altă parte, întrucît efectul acestor poezii depinde mai cu seamă de identificarea titlurilor utilizate, cunoașterea lor trebuie să fi fost foarte răspîndită [15]. În schimb, dacă un avangardist ca Blaise Cendrars își denumește în 1914 unul din poeme pur și simplu *Titres*, putem fi aproape siguri că, spre a ne dejuca atenția, titlurile ce urmează efectiv sînt falsificate.

Să reținem următoarele : nașterea titlului, evoluția sa către independență, fixarea și modificările sale sînt strîns legate de istoria cărții, stînd deci sub auspiciile *«galaxiei Gutenberg»*. Obiectivul imprimeriei este de a putea ca într-o singură fază de muncă să multiplice exemplarele într-un număr aproape nelimitat. Cartea tipărită este deci unul din primele obiecte produse nu la cererea unui client anumit, ci neapărat în vederea unei multitudini de cumpărători potențiali. Deseori nevoia acestora trebuia mai întîi suscitată, ceea ce impunea o publicitate corespunzătoare pentru a scoate prin vînzare măcar cheltuielile de investiție prealabile. Așa se face că încă de la început cartea a fost supusă legilor pieței, ale distribuției și concurenței sale. După cum am văzut, aceste condiții și-au exercitat presiunea și asupra titlului, care, pus în slujba reclamei, adesea nu provenea încă de la autor, ci de la tipograf sau de la editor, mai conștienți de exigențele publicității. Marcel Pagnol ne povestește : *«Acum cîțiva ani, un editor publicase* „Un cercueil pour Démétrios" *eșec total ! O nouă ediție o intitulează :* „Un Masque pour Démétrios" *succes imens !»*.

[14] Citat după Grivel [a] p. 170, n. 123.
[15] Pentru ansamblu vezi A. Restori, *Piezas de títulos de comedias*, Messina, 1903.

Iată-ne deci în fața titrării comerciale : în Germania [R.F.G., *n. trad.*] o manipulare în acest domeniu a fost făcută în 1975 prin manșetele jurnalelor, cînd un roman de consum al unui autor pînă atunci necunoscut a fost lansat cu succes de către o editură la fel de necunoscută. Titlul agreabil de vag *Keine Stunde ist zuviel*, care s-ar putea traduce *«Nici o oră nu e de prisos»*, titlul acesta, deci, nu era fiul legitim al autorului, ci bastardul unui sondaj în rîndurile publicului scontat. E de la sine înțeles că și aranjamentul tipografic al copertei exterioare se conforma regulilor pieței : caracterele în formă de cîrnați sau de amibe și care păreau a depăși spațiul acordat le imitau pe acelea de pe copertele unui autor cu succes deja asigurat, un anume Johannes Mario Simmel, al cărui editor a intentat numaidecît acțiune împotriva plagiatului, cu rezultatul că plagiatorul a profitat și de pe urma scandalului stîrnit.

Acent exemplu ne atrage atenția asupra altor două aspecte : după cum am văzut, titlul e situat în contextul altor titluri, în acela al corpusului. Pe lîngă aceasta, titlul, cel puțin în stadiul său scris sau tipărit, este îndeobște înconjurat și de alt context, cel al frontispiciului sau al paginii de titlu și, mai de curînd, de cel al copertei exterioare sau al cămășii. În mod normal, contextul acesta din urmă constă cel puțin din numele autorului, al editorului, din locul și data editării, cărora odinioară li se adăugau deseori o dedicație și un epigraf. Or, aceste elemente suplimentare ale paginii de titlu nu dispun numai de o valoare informativă proprie, ci servesc în același timp și ca determinanți capabili să reducă polisemia titlului datorată conciziei sale.

[Va urma]

Arnold ROTHE

CÎTEVA CUVINTE DESPRE ARNOLD ROTHE

Născut în 1935 la Berlin, Arnold Rothe a studiat romanistica, filologia clasică și culturologia la Freiburg im Breisgau, Paris și Madrid. Din 1970 funcționează ca profesor titular de filologie romanică (știința literaturii) la Universitatea din Heidelberg. Este autorul cîtorva cercetări monografice importante în domeniul spaniol și francez : Quevedo und Seneca. Untersuchungen zu den Frühschriften Quevedos, *Geneva — Paris, 1965 ;* Der Doppeltitel. Zu Form und Geschichte einer literarischen Konvention, *Mainz, 1970 ;* Französische Lyrik im Zeitalter des Barock, *Berlin, 1974 ; al unor studii despre Quevedo, Calderón, abatele de Chaulieu etc. A publicat numeroase articole și recenzii în reviste de specialitate. O importantă monografie de 450 pp., rod al unor preocupări mai vechi, este în curs de apariție :* Der literarische Titel. Funktionen und Formen. *Eseul de față, inedit, la origine o conferință, reprezintă o introducere generală în* problematica titlului. *Îl înfățișăm astfel cititorului român.*

Sorin MĂRCULESCU

FILOSOFIA POSTSTRUCTURALISTĂ A LUI DERRIDA ȘI SOLUȚIILE CRITICII CONTEMPORANE

(II)

(4.2) Dacă istoria discursului (filosofic) european coincide cu reprimarea seriei de termeni scriere-hieroglifă-joc-forță-pluricentrism *etc. și impunerea autoritară a termenilor contrarii* (limbaj-scriere fonetică-structură-formă-linearitate *etc.), deconstruirea acestui discurs va însemna reabilitarea termenului reprimat. Inversarea strategică a ierarhiei tradiționale este o „necesitate structurală" pentru deconstrucția care trebuie să traverseze o „fază a răsturnării" termenilor* (Positions, *p. 41—42). În opoziție cu* metafizica prezenței, *spre pildă, momentul «*răsturnării ierarhiei conceptelor*» pune în evidență* absența *subiectului,* instinctul *(freudian al)* morții *și fenomenologica* relație a subiectului cu propria-i moarte *ca esențiale condiții de producere a semnului. Derrida privilegiază, după cum am văzut (4), conceptul de* text, *din care face un termen central, opus atît* limbajului *(ca logos), cît și* cărții *(ca totalitate). Conceptului de* limbaj *i se substituie polemic cel de* scriere *(concept*

central în gîndirea lui Derrida, asupra căruia voi reveni), cu referire nu la scrierea fonetică, ci la hieroglifă, pictogramă, mitogramă, *adică la manifestările sau* «urmele» *ființei nemediate prin instanța logosului. Conceptul nietzschean de* joc *se opune conceptelor devalorizate de* structură, origine *și* semn, *iar nietzscheana forță (dionisiacă) ia locul privilegiat prin tradiție al* formei *(apolinice). În sfîrșit, conceptul saussurean de* diferență *(din care Derrida face, de asemenea, un termen central al sistemului său) ia locul* structurii, *dinamizînd-o, și se opune totodată (cu sensul de contradicție ireconciliabilă) accepției hegeliene a contradicției revolvabile prin sinteză.*

Răsturnarea ierarhiei tradiționale nu urmărește însă suprimarea termenului privilegiat de filosofia clasică, ci doar strategica lui slăbire, concomitent cu reabilitarea termenului antinomic. Rezultatul urmărit este o reechilibrare a contrariilor *și o dinamizare a lor, transformarea antinomiei ireconciliabile în principiu de structurare a universului. Procedeul e din nou coincident cu direcția de evoluție a gîndirii științifice contemporane, reamintind principiul complementarității conceptelor formulat de Niels Bohr* («în fizica atomică trebuie folosite diferite tipuri de descriere care se exclud reciproc, astfel încît numai prin jocul diferitelor imagini se obține în cele din urmă o descriere corespunzătoare a proceselor» [1]). *Fizica cuantică a impus, cu Heisenberg, uzul conceptelor contradictorii („Se folosesc alternativ, pentru descrierea celor mai mici părți ale materiei, diferite imagini intuitive mutual contradictorii" (ibid. p. 173). Acest limbaj al științei contemporane conduce de fapt la o* ontologie modificată, *o ontologie a* stărilor *(contrarii)* coexistente *ce transcend posibilitățile gîndirii noastre modelată de o logică a noncontradicției* (ibidem. *p. 179). Este o ontologie inteligibilă în schimb din perspectiva gîndirii mitice orientale* [2], *fapt recunoscut de Niels Bohr : în momentul cînd e înnobilat, fizicianul danez își alege ca însemn heraldic simbolul chinez t'ai-chi al principiilor antinomice arhetipale* yin *și* yang *și inscripția* «Contraria sunt complementa». *Momentul strategic al* «răsturnării» *contrariilor dinamizează universul lui Derrida, apropiindu-l (în ciuda faptului că filosoful francez respinge* de plano *orice ontologie) de noua ontologie implicată în universul fizicii subatomice. Redinamizarea contrariilor, opusă rezolvării lor din dialectica hegeliană, apropie gîndirea lui Derrida de modelul contemporan al logicii dinamice a lui Stéphane Lupasco, și ea programatic opusă dialecticii hegeliene* [3].

(4.3.) O componentă privilegiată a lexicului deconstructivist o constituie ceea ce Derrida numește «indecidabile» : nuclee semantice care transcend opozițiile filosofice (binare), conținîndu-le totuși într-o formă care interzice rezolvarea antinomiei prin sinteză dialectică. Atari «indecidabile», *desprinse din limbajul filosofic sau literar, mențin limbajul în stare de nedeterminare,* «dezorganizîndu-l» *din interior prin ambiguitatea lor structurală. Întreaga operă a lui Derrida e centrată pe comentarea unor atari termeni, a căror ambiguitate semantică devine terenul de manifestare a unor antinomii ireconciliabile. Iată cîteva din aceste* «indecidabile» : „pharmacon-ul nu e nici leac, nici otravă, — nici bun, nici rău, — nici înăuntru, nici în afară, — nici rostire, nici scriere ; suplimentul nu e nici plus, nici minus, — nici un exterior, nici complementul unui interior, — nici accident, nici esență etc. ; hymen-*ul* nu e nici confuzie, nici distingere, — nici identitate, nici diferență, — nici consumare, nici virginitate, — nici văl, nici dezvăluire, — nici interiorul, nici exteriorul etc. (...) Nici...nici, adică, simultan, sau...sau» (Positions, *p. 43). Mecanismul descifrării dublului sens al* «indecidabilelor» *ni-l poate oferi, spre pildă, comentarea* «suplimentului» *în* Despre gramatologie. *Propoziția lui Rousseau :* «Scrierea este un supliment al cuvîntului rostit» *se ambiguizează dacă termenul de* supplément *e pus în relație cu rădăcina sa verbală, cu verbul* suppléer, *care are dublul sens de* a completa *și* a suplini ; *ca urmare,* supplément *atrage și sensul de* suppléant *și e învestit cu dublul sens de* supliment *și de* substitut. *Propoziția lui J. J. Rousseau se va citi, deci, în dublu registru :* «Scrierea este un supliment / dar și un substitut al cuvîntului rostit»,

---

[1] W. Heisenberg, *Limbaj și realitate în fizica modernă,* în *Pași peste granițe,* p. 174.

[2] Coincidența de perspectivă între gîndirea orientală și fizica modernă a fost urmărită de Fritjof Capra într-un bestseller publicat în 1975, *The Tao of Physics,* despre care v. Radu I. Câmpeanu, *Incursiune într-un univers posibil,* Cluj, Dacia, 1982.

Polemizînd cu *«discursul european»* postplatonician, Derrida privilegiază, și el, gîndirea presocratică și cea orientală, ambele nelimitate de logica restrictivă a noncontradicției.

[3] Stéphane Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului,* trad. V. Sporici, Cuv. înainte C. Noica, note Gh. Enescu, Buc., Ed. Pol. 1982 („Idei contemporane"), p. 58. Asupra tendinței contemporane de a ieși din limitele unei logici a noncontradicției, v. lucrarea lui Solomon Marcus, *Paradoxul,* Buc., Albatros, 1984.

unde cel de al doilea sens, ascuns, ar trăda la nivelul textului prezența termenului ce tinde să fie suprimat de sistem. «Indecidabilele» *lui Derrida sînt variante dinamizate ale cuvîntului, forme care clatină fixitatea conceptului, pentru că nu sînt unități semantice sau* «atomi», *ci* țesături de relații de sens, «puncte focale de condensare economică, locuri de trecere necesare pentru un mare număr de mărci (semantice») (Positions, *p. 40).*

(4.4) În unele cazuri, indecidabilele *sînt creațiuni lexicale proprii,* note strategice *care* ies din limbajul metafizicii. (Différance, *în* Speech..., *p. 131). ambele sensuri ale verbului* différer : a diferi *și* a amîna, a tempor(al)iza. *Alături de* différance, *substitutele* protoscriere *sau* protourmă *(toți, termeni cu valoare de „concept" în gîndirea lui Derrida asupra cărora voi reveni) realizează cea de a doua mișcare, cel de al doilea* «gest» *al strategiei deconstructiviste : crearea perspectivei exterioară limbajului filosofic, din unghiul căreia pot fi revitalizați termenii reprimați de sistem.*

În felul acesta, prin deconstruirea vechilor concepte, privilegierea termenului slab în ierarhia clasică și mai ales prin „indecidabile" (descoperite sau create ca neologisme cu valoare de „note strategice") se construiesc nuceele polisemantice, lexicul sau noile „concepte", prin excelență mobile, ale textului gramatologic. Mă voi opri în continuare asupra cîtorva dintre aceste nuclee.

(5) Termenul central al „textului" lui Derrida este acela de diferență, *cu varianta* diferanță [4]. *Sugestia provine din* Cursul de lingvistică generală *al lui Saussure, în care diferența (a doua foneme) articulează, prin opoziție, valoarea lingvistică, ceea ce însemnează că purtător de valoare în limbă nu este sunetul* (substanța *fonetică), ci opoziția sunetelor, adică* relația. *Lărgind această opoziție dincolo de sfera lingvisticii, Derrida va afirma :* «diferența e articularea» (Gramm,. *p. 96) — articulare înțeleasă și în sens ontologic, de de-limitare, prin diferențiere, a existentului (de unde consecința :* «Numele lui Dumnezeu este numele indiferenței / in-diferenței / înseși» (idem. *p. 104). Procesul de înlocuire a substanței prin relație va fi apoi radicalizat de Derrida prin introducerea neologismului* différance, *care cumulează, am văzut (4.4), cele două sensuri ale vorbului* différer : a diferi *(de unde* diferență, *adică nonidentitate) și a* amîna *(de unde* amînare, temporalizare, spațializare *ca* «ordine a identicului» [5]). *Diferența e anterioară separării celor două sensuri* [6], *adică desemnează* procesul *de producere a diferenței (a nonidentității) prin* «amînare», *prin ruperea, temporalizantă și spațializantă, a identicului. Științele nu pot descrie decît* diferențele, *nu și procesul de diferire, nu* diferența *(anterioară opozițiilor* sensibil / inteligibil, conținut / expresie, semnificat / semnificant *etc.), nu mișcarea pură care e* «formarea formei» (Gramm. *p. 92). În acest sens, diferența e* «originară», *e singura origine acceptabilă într-un univers care a refuzat mitul unui punct originar. Dar* diferanța *fiind mișcarea însăși, neraportabilă la suportul vreunei substanțe, ne-limitată, a o declara* «originară» *înseamnă concomitent a anula ideea de origine, a scrie* «origine» *bifat,* «sous rature», diferanța *fiind* «o nonorigine care este originară» [7]. *Derrida va identifica de altfel* originea *cu* moartea [8] *nu în sensul metafizic romantic, ci într-un sens clarificabil din nou prin raportare la diferanță : diferanța ca moarte e ruperea de sine, prin temporalizare, a identicului, care produce astfel* («murindu-se», *ar fi spus Nichita Stănescu) nonidentitatea. Celebrul studiu din 1968,* La Différance, *e o definire, pe alocuri imnică, a termenului în discuție. (În genere, discursul lui Derrida, care refuză demonstrația silogistică și conceptualizarea, mizînd în schimb pe „operații textuale", pe jocul metaforei, pe meditația asupra cuvîntului — deprinsă de la Heidegger —, uneori pe joc etimologic, se apropie mai mult de discursul literar decît de cel filosofic. Tipul de discurs explică, alături de transformarea* textului *și a* textualității *în nuclee centrale ale viziunii filosofice, larga au-*

[4] Traducerea creațiunii lexicale a lui Derrida e riscantă ; traducătoarele antologiei *Pentru o teorie a textului* preferă să lase *la différance* netradusă. Traducătorii americani procedează fie prin citarea termenului francez, fie prin traducerea lui *(differance),* care are însă în engleză față de română avantajul de a respecta omofonia cu *difference* (ca-n franceză), dar care și-a pierdut, ca și în română, valoarea de sugestie a unei rădăcini verbale cu dublu sens. Cum limba română are tendința de a asimila neologismele franceze, optez pentru această — riscantă — împămîntenire a termenului.

Despre *diferența derrideană* v. și Liviu Cotrău, *Spațiul diferenței,* în „Steaua", nr. 10/1983 (articolul propune și o apropiere a lui Derrida de logica lui St. Lupasco).

[5] *Différance,* în *Speech..,* p. 129.

[6] „Diferența trebuie concepută ca anterioară separării între *différer* ca *amînare* și *différer* ca producere activă a diferenței" — *Speech..,* p. 88.

[7] *Freud și scena scrierii,* în *Writing..,* p. 203.

[8] *Writing..,* p. 227.

dienţă de care se bucură Derrida tocmai în rîndul teoreticienilor şi criticilor literari). Revenind la articolul în discuţie, diferanţa, care «nu e un cuvînt, nici un concept», *dar în care se întîlnesc trăsăturile definitorii ale epocii noastre (principiul nietzschean al diferenţei forţelor, diferenţa saussureană, conceptele freudiene de urmă —* Spur *— şi faciliatre —* Bahnung *—, diferenţa heideggeriană între ontic şi ontologic etc.) este o pură* «notă strategică» *şi aparţine* «diatezei mediale», *adică transcende — şi instituie opoziţia* activ/pasiv. *Într-o motivare a creaţiunii sale lexicale, Derrida face elogiul poematic al* «primei dintre litere» —a —, *substituită lui e în différence prin joc* pur grafic *(ceea ce conduce spre tema derrideană a* «scrierii»), *pentru că în franceză diferenţa* en/an *e inaudibilă, e o diferenţă* «mută», *e o* «scriere pură». «Inaudibila permutare», «tăcuta greşeală de ortografie» *primeşte o funcţie simbolică nu numai pentru că transferă diferenţa* (a *vs.* e) *din domeniul fonetic în cel al scrierii pure, ci şi pentru că o face bazîndu-se pe rădăcina însăşi a scrierii, pe primordialul A ; forma majusculei aminteşte imaginea unei* piramide. *Să notăm în treacăt tendinţa lui Derrida de a readuce alfabetul fonetic la valoarea de pictogramă sau mitogramă, pentru că în fond din această tendinţă ia naştere elogiul lui A,* «monument tăcut», «mormînt», «un mormînt care nu e departe de a semnala moartea regelui» *(Speech, p. 132). Centrată în jurul mitogramei A (al cărei elogiu îi aminteşte cititorului român un mare poem al lui Nichita Stănescu), diferanţa nu poate fi* «expusă» *sau* «arătată», *adică nu suportă registrul prezenţei căci* «dacă diferanţa (şi eu îl tai pe „este") ceea ce face posibilă prezentarea fiinţei-prezente, ea însăşi nu se prezintă pe sine niciodată ca atare» (Idem *p. 134); expunerea ei va semăna, de aceea, cu un fel de* «teologie negativă». *Indecidabila în discuţie* «nu are nici existenţă, nici esenţă. Nu aparţine nici unei categorii a fiinţei, prezentă sau absentă. Şi cu toate acestea (...) nu are caracter teologic» *neaparţinînd nici unei* «realităţi supraesenţiale» (Idem, *p. 136). Ultima precizare e binevenită, evitînd programatic orice posibilă confuzie cu imaginea teologică a unei identităţi originare, a unei divinităţi primordiale care ar institui mitologic, prin despărţire de sine, lumea. Gîndirea lui Derrida este net antireligioasă şi se vrea opusă gîndirii mitice ; de aceea, chiar dacă polemizează cu metafizica, ţine să se definească în limitele limbajului filosofic.*

Supracategorială, diferanţa — care transcrie chiar conceptul fundamental de fiinţă — instituie, prin eterna-i mişcare, «spaţiul însuşi în care onto-teo-filosofia îşi produce sistemul şi istoria». *Ca* aminare, *diferanţa instituie timpul şi spaţiul, ea este* «devenirea-temporală a spaţiului şi devenirea-spaţială a timpului, este „constituirea primordială" a spaţiului şi a timpului» (Idem, *p. 145). Printre categoriile pe care dferenţa le transcende sînt cele de* subiect *şi* substanţă. «Întrebarea Cine diferă sau ce diferă ? cu alte cuvinte, ce este diferenţa ? nu se poate pune, pentru că o atare întrebare aparţine limbajului metafizicii prezenţei, implicînd un ce, un cine şi un este» *(p. 92). Or, din această perspectivă radicală,* «prezenţa e o determinare şi un efect în interiorul unui sistem care nu mai e cel al prezenţei, ci acela al diferenţei».

Înlocuind subiectul, substanţa *şi* existenţa *prin* relaţie *pură, diferenţa devine termenul esenţial al unei gîndiri prin excelenţă a dinamicului. Acelaşi e sensul* «substitutelor nonsinonimice» *ale diferenţei :* urma (arhi-*sau* protourma) *şi* scrierea (arhi-*sau* protoscrierea).

Urma *(înrudită, în unele privinţe, cu freudiana* Spur), *urma* «pură» *(proto- sau arhiurma) nu e legată de nici o diferenţă constituită, ci de* «mişcarea pură care produce diferenţele, anterioară oricărei determinări de conţinut. Urma (pură) este diferenţa.» (Gramm., *p. 192). Ea este* «originea absolută a sensului în general. Ceea ce e totuna cu a spune, încă o dată, că nu există sens în general. Urma este diferenţa care deschide apariţia şi semnificaţia». (idem, *p. 95). Ca şi diferenţa, cu care e sinonimă, protourma e transcategorială, anterioară existentului, al cărui cîmp îl articulează instituind* «enigmaticul raport al existentului cu celălalt şi al unui interior cu un exterior — adică spaţializarea». (idem, *p. 103). În ultimă instanţă (aş spune, îndepărtîndu-mă de textul lui Derrida) urma e un fel de amprentă a Fiinţei, anterioară existentului, este diferenţa — sau relaţia pură — devenită vizibilă. Trecerea de la* arhiurmă *la* urmă *pare sinonimă cu trecerea de la raport la substanţă (o substanţă de altfel evanescentă, pur relaţionară, totuşi* «vizibilă»), *de la diferenţă la diferenţă şi cu instituirea momentului prezenţei.*

[Va urma]

Ioana Em. PETRESCU

HERMENEUTICA IDEII DE LITERATURĂ : SACRUL ŞI PROFANUL

II. Profanul

1. Termenul diametral opus, corespunzător *literaturii sacre*, este *literatura profană*. El îmbogăţeşte ideea de literatură cu un nou atribut şi cu o nouă dimensiune extrem de elastică. Într-un sens restrictiv asistăm, ca şi în cazul *literaturii sacre*, la o nouă specializare şi la un nou reducţionism terminologic. Circulaţia actuală se vede restrînsă la cercurile teologice, erudite, savante. Frecvenţa sa «ştiinţifică» se constată îndeosebi în textele şi contextele de analiză istorică, morfologică şi fenomenologică, prin opoziţie directă cu *literatura sacră*, cu care face dublet. Expresia, cum vom vedea, are o lungă ascendenţă. Ea devine însă întrucîtva curentă doar în secolul nostru şi numai în domeniul istoriei literare şi al culturii. În acelaşi timp, înregistrăm şi mişcarea diametral opusă, mult mai semnificativă. Ca şi în cazul *scrierii* — care tinde să absoarbă şi să definească întreg domeniul «literaturii» — *literatura profană* are vocaţia dilatării, a cuprinderii totale a întreg domeniului «literei» şi scrierii.

Se poate spune de altfel că «literatura» se naşte, într-un fel, «profană», «laică», deoarece *literele* au *ab origine* o geneză şi o destinaţie practică, deci laică, recuperată ulterior (dar nu total) de sacralitate. Totodată, pe măsură ce laicizarea conştiinţelor face mari progrese, conceptul de *literatură profană* tinde să devină de-a dreptul tautologic. Atributele «laic», «secular», «profan» vor fi tot mai mult de la sine înţelese, superflui, deoarece în acest plan literatura nu poate fi prin definiţie decît «profană», «seculară». De unde şi minima frecvenţă a «literaturii profane» în limbajul critic sau uzual actual. Semnificaţia pur «laică» s-a pierdut, rămînînd predominantă, chiar exclusivă, doar «literatura» pur şi simplu. Ea se confundă din nou cu totalitatea scrierilor (în cazul în speţă lipsite de conţinut şi de funcţie sacră).

La nivel pur terminologic se repetă aceeaşi situaţie : *literatura profană, seculară*, apare în acelaşi timp şi la aceiaşi autori, apologeţi creştini, ai secolelor III şi IV — care au afirmat şi definit, cei dintîi, existenţa *literaturii sacre*. O geneză lexicografică antonimică deci, care cunoaşte două variante.

Cea dintîi preia noţiunea fundamentală de *littera*, definită în funcţie de conţinutul său «secular», «laic», «profan», cu alte cuvinte străin sau opus sub orice formă scrierilor sacre, «Scripturii». Vom întîlni deci începînd cu Tertulian, în mod frecvent, *litterae saeculares* (*De corona*, 7 3 ; P. L., II, c. 84 ; *De Test. An.*, V. P. L. c. 617 etc). La fel, la Sf. Ieronim (*Ep.*, 70 ; P. L., XXII, c, 665 etc), la Cassiodorus, *saecularium litterarum* (P. L., 70, c. 1106—1007 etc.), la toţi scriitorii bisericii, antici, medievali, moderni. Un sinonim la fel de frecvent, care pune şi mai limpede în lumină caracterul apologetic şi polemic al noii noţiuni, este «literatura păgînă», *gentiliu litterarum* (Sf. Ieronim,*De viris ill.* ; P. L., 23, c. 603), urmat de *gentilia scripta*, iar cînd este vorba de producţii versificate, «poetice», de *carmina diabolica*.[1]

Acelaşi Tertulian, spirit cu simţul preciziei semantice şi cu imaginaţie terminologică, foloseşte cel dintîi şi expresia «literatură seculară», *secularis literaturae* (*De Spect.*, XVIII ; P. L., I, c. 650 ; *De Idol.*, XV ; P. L., I, c. 683), Ea cunoaşte, la Cassian şi varianta *litteratura mundi*, printr-o specificare şi mai precisă, mai concretă, a originii, conţinutului şi destinaţiei sale «lumeşti» (*De Coen. Instit.*, V, cap. XXXIII ; P. L., 49, c. 250). Se înţelege că întreg Evul Mediu latin gîndeşte şi utilizează din plin ideea de *saecularis litteratura*. O întîlnim la Alcuin, folosită «oficial» în perioada carolingiană (*Ep.*, IV, 13, 38—39 ; M.G.H., IV). Aceeaşi observaţie pentru Umanism şi Renaştere unde frecvenţa sporită este motivată îndeosebi de redescoperirea literaturii clasice, necreştine. De unde, la Erasmus de pildă, aceeaşi *sacularis litteratura* (*Opera omnia*, X, c. 1713), dar şi *prophanas litteras* (*Ep.*, V, p. 520) etc. Expresia pătrunde, începînd din secolele XVI şi XVII, în toate limbile occidentale : *prophane literature, Heidniche Poeterey, auteurs profanes* etc., de unde ajunge pînă la noi.

2. Asemenea *literaturii sacre, literatura profană* este produsul unei opoziţii fundamentale, originare, permanente şi universale. Literatura profană nu poate fi gîndită, precizată şi formulată în afara polarităţii *sacru/profan*, care determină

---

[1] cf. F.J.E. Raby, *A History of Christian-Latin Poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages* (Oxford, 1953), p. 171 ; George M. Atkinson, Ed. Richard Rolt Brash, *The Ogam inscribed monuments of the British Islands* (London, 1879), p. 45.

și definește tot ceea ce va fi asociat ulterior ideii de literatură. După disocierea *oral/scris*, asistăm la a doua scindare capitală în cîmpul literaturii. Conținutul său crește, se diversifică și se nuanțează prin astfel de sciziuni esențiale. Această breșă, inclusiv terminologică, definește și două situații ontologice radical deosebite. Referința este esențială. Cultura n-a produs mult timp o separare și o delimitare mai profundă în domeniul literaturii. Ne aflăm, de fapt, în prezența a două culturi. Autonomia, concurența și interferența lor domină pînă azi, în planul relației transcendent- imanent, întreg conținutul și destinul literaturii.

În același timp, *literatura profană* sau *laică*, pentru a evita capcana tautologică, nu-și capătă și definește sensul plin, specific, decît prin opoziție directă cu *literatura sacră*, pe care o subminează și o contestă din interior. Această dialectică poate fi derivată, camuflată, sublimată, în nici un caz suprimată. Ea își păstrează realitatea, chiar dacă problema pierde, teoretic, pe parcurs, din actualitate. Fenomenul se constată pe măsură ce laicizarea spiritelor se accentuează, iar literatura este tot mai frecvent gîndită în afara acestor categorii «teologice».

Enumerarea fie și foare succintă a criteriilor opoziției *sacru/profan*, și verificarea sa pe texte este încă un bun exemplu al superiorității hermeneutice, respectiv al analizei descriptiv-fenomenologice asupra celei genetic-istorice. În planul realităților ultime, despicarea radicală echivalentă este *adevărat/fals*. Sacralitatea, sub toate formele, începînd cu mitul, semnifică adevărul absolut, realități esențiale, ontologice, cosmogonice ; non-sacralitatea — ficțiunea, minciuna, fabula, irealitatea [2]. Din perspectiva credințelor și religiilor dominante, la fel, «fals» și «profan» devin idei sinonime. *Profanas rites*, sînt, pentru Tacit (*An.*, I, 85) «superstițiile» egiptene și iudaice. Pentru creștini, «profane» sînt în schimb toate religiile idolatre prin definiție false (Firmianus Maternus, *De errore profanarum religionum*). În timp ce sacrul este domeniul specific al unei consacrări, inițieri, purificări : templu, cult, rit, care separă acest spațiu de restul existenței (Aulus Gellius, XIV, VII, 7 ; Macrobius, III, 3.1), profanul semnifică mai puțin opoziția față de sacru, cît desacralizarea, declinul, părăsirea sau interzicerea caracterului sacru al unui act, obiect sau simbol [3]. Înțelegem acum mai bine în ce constă acțiunea de *profanare* : la origine, scoaterea din incinta sacră, expunerea în fața templului (<*pro+fana*, «templu», cf. Varro, *De ling. lat.*, 6, 54), suprimarea sau pierderea caracterului sacru, lucrul pus la îndemîna tuturor (Macrobius, III, 3, 4). Făcut deci accesibil, public, divulgat, scos de sub regimul revelației și al inițierii. Tot ce iese din sfera scrierilor revelate, canonice, liturgice aparține, prin urmare, literaturii profane. Inspirația, efect al sacralității, demonismului, este inconștientă, extatică. Intervenția rațiunii și a lucidității, tot ce contrazice «entuziasmul» și «furia» divină nu pot fi, prin urmare, în literatură și în teoria sa, decît profane.

Mai mult : se poate vorbi de însăși laicitatea imanentă, primordială, a literaturii. Ea este produsul unei desacralizări originare, deoarece disocierea *sacru/profan* este de natură intrinsecă, «arhetipală». Unitatea conștiinței este structural sfîșiată de această polarizare, prezentă în straturile cele mai adînci ale *psyché*-ului [4]. Prezența sacrului și ruperea de sacralitate, autonomizarea prin desacralizare, eroziune, «profanare», sînt deci fenomene antropologice. Apariția «literei» nu face decît să se grefeze pe această realitate esențială, să-i dea o formă și un conținut, o orientare specifică. Din care cauză, problema «începutului» și problema «datării» laicizării literei și literaturii este fără sens. Ea este incipientă, verificabilă la toate vîrstele umanității, în toate etapele sale istorice și culturale, începînd cu mentalitatea primitivă.

Încă la acest nivel mitul, povestirea și prelucrarea folclorică sînt inextricabile, dar o anumită disociere începe să se manifeste. Toate culturile orientale cunosc o dublă tradiție indistinctă, sacră și profană, dar cu tendințe incipiente de delimitare. Specializarea dintre poezie și rugăciune (*Rig-Veda*, VIII, 10), insiprație divină, artă și știință umană (Manu, IV, 64 ; XII, 96) sînt de pe acum o realitate. Antichi-

[2] A. Ernout—A. Meillet, *Dictionnaire etymologique de la langue latine* (Paris, 1967), p. 216 ; Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane* (Paris, 1965), p. 16 ; *Aspects du mythe* (Paris, 1963), p. 18—20.

[3] E. Benveniste, *Profanus et profanare*, in : *Hommages à G. Dumézil* (Paris, 1960), pp. 46—53 ; *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* (Paris, 1969), II, pp. 197—198.

[4] Gerardus Van der Leeuw, *Sacred and profane beauty. The Holy in Art*. Preface by Mircea Eliade. Engl. tr. (London, 1963), p. VII, 80, 266, 303 ; o sinteză hermeneutică a relației *sacru/profan*, in : *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (Cluj-Napoca, 1980 ; tr. fr. 1981), pp. 150—161 ; idem : *Mircea Eliade et la sécularisation de la littérature*, în : *Dialogue*, 8/1982, pp. 81—99.

tatea europeană, greco-latină, o recunoaște și o adîncește. Conștiința filozofică folosește categoriile de «mit» și «logos», «adevăr» și «ficțiune», «minciună». Teoria «creației» începe să distingă tot mai limpede între extaz, delir, inspirație, entuziasm și «meserie», «artă» și «știință» (umană) a poetului, între producțiile divine și umane (Platon, *Sofistul*, 265 e.). Poeții, tot mai individualizați față de «teologi», filozofi, legiști, vorbesc nu numai despre zei ci și despre oameni. Martial își face un program și un titlu de mîndrie din aceasta : *hominem pagina nostra* (X, 4).

Creștinismul, cadrul cultural specific al acestei semantici specializate, introduce distincții și mai categorice între *scripturis divinis* și *saecularis litteratura*, respectiv «poeți», «sofiști», «profeți» (Tertulian, *Apol.*, XLVII ; P.L., I, c. 515 ; Sf. Ieronim, P.L. 23, c. 651 etc.). Disciplinele sînt de pe acum bine constituite și teoretizate (Cassiodorus : *Institutiones divinarum et saeculariurn litterarum).* Evul Mediu preia și continuă aceeași disociere și terminologie, doar cu minime variații : *sacra et civilia, mundanae atque divinae, divinum/artium.* Un accent tot mai apăsat este pus pe diferențierea de conținut a «scrierilor». Situarea lor are loc, deocamdată, în mod esențial, în funcție de aceste repere : *divinis litteris/verbis poeticis, sermones patrum/carmina gentilium, caeteris scriptures/scriptura divina* etc. Acest fond tradițional lexical și de idei se transmite Umanismului și Renașterii. Cu precizarea că *literatura* sau *vera litteratura* — coexistentă, opusă ori în serviciul lui *religio sancta* sau *mystico doctrina* — are, cum vom vedea, un sens tot mai accentuat «cultural», «învățat», «erudit». Opoziția este reafirmată pînă azi în sfera culturii religioase sau a considerațiilor (filozofice, critice) care folosesc repere în funcție de această schemă.

Separația radicală nu poate fi, bine înțeles, decît teoretică, metodologică. Realitatea pune în lumină doar o relație dialectică, făcută din disocieri și recuperări permanente, în ambele sensuri, de la sacru spre profan, de la profan spre sacru. Se poate vorbi chiar de o dublă «lege» complementară, care domină nu numai mitologia și folclorul dar și întreaga literatură : 1. «Profanarea sacrului, sacralizarea profanului» [5] ; 2. respingerea și recuperarea alternativă, cu momente de predominanță și de exclusivism teoretic într-o direcție sau alta. Ceea ce face ca laicizarea și sacralizarea să nu fie niciodată integrale, radicale, definitive, ci doar paralele sau interferente, «amestecate» [6].

Procesul laicizării începe, de fapt, odată cu irupția sacrului în lume. O anumită desacralitate se produce prin însuși actul comunicării, recitării unui mit, ritualizării, interpretării personale. Trecerea de la simbolism la formal, la convertirea semnificațiilor mistic-magice în satisfacții «estetice» este semnul cel mai caracteristic al acestei laicizări. Absorbirea «adevărului» sacru într-o imagine picturală, care poate să «placă» pentru ambele sale aspecte (fapt admis și de estetica tomistă medievală [7]) este un fenomen tipic. Pictorii Renașterii care-și portretizau iubitele sub formă de «Madone» reeditează aceeași situație. Transformarea scenariilor mitice în istorii profane, totalitatea «romanțărilor» literare, trecerea — în poezie — de la *coincidentia oppositorum* (atribut esențial al puterii sacre) la imaginile baroce de tip *arguzia, concetto, jeux d'esprit*, prin preluarea procedeului, a tehnicii, dar fără nici o implicație transcendentă, ilustrează — doar prin cîteva exemple — același proces al laicizării. Ca și în interferența tradiției esoterice, în producțiile poetice laice medievale de tipul *Trobar Clus* sau *Hisperica Famina*, în stil derutant, inițiatic.

Sacralizarea operează în sens invers, prin procedee care nu sînt neapărat de ordinul literaturii sacre. Tendința de bază este ca sensul mistic să se suprapună și să recupereze toate conotațiile teoretice ale textului laic revalorificat, iar profanul să se restrîngă doar la schema istorico-anecdotică și la realizarea sa formală. Fapt întru totul explicabil, dată fiind enorma presiune a tradiției culturale religioase dominante. Cîteva situații-tip pot fi bine identificate. Cea dintîi la nivelul oralității, al folclorului, constă în mitizarea eroilor, în reinterpretarea lor conform unor scheme arhetipale. Peresonaje istorice, chiar sfinți, devin eroi populari, naționali, simbolici, care ucid «dragoni» fabuloși etc. [8]. Prelucrarea scrisă, cultă, «savantă»

[5] Etiemble, *Littératures laïques*, in : *Essais de littérature (vraiment) générale* (Paris, 1975), p. 66.

[6] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, pp. 82—83.

[7] Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médievale* (Genève, 1975), III, p. 344.

[8] S. Czarnowski, *Le culte des héros et ses conditions sociales* (Paris, 1919) ; Mircea Eliade, *Littérature orale*, in : *Histoire des littératures* (Paris, 1962), I, pp. 15—24 ; Georges Dumézil, *Du mythe au roman* (Paris, 1970), p. 124, 179, passim ; Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Age* (Paris, 1977), pp. 230—231, 236—279.

nu face decît să amplifice o schemă de bază. Fenomenul este tipic culturilor tradiționale. El se constată în Mongolia, în epopeea tibetană [9], etc. O altă formă de sacralizare este investirea textelor profane cu virtuți magice, în timp ce Homer este declarat «pseudonimul» lui Apollon, «sfînt», încă din Antichitate [10]. Creștinismul practică aceeași asimilare : Crist-Orfeu, «Sfîntul Socrate», *Seneca noster* etc. Procedeul este folosit pe scară largă în apologetica creștină, la Tertulian, Sf. Ieronim, Sf. Bonifaciu etc. Interpretarea *Eglogii* a 4-a de Virgil, în sens profetic-mesianic-creștin este celebră. Poetul latin a suferit însă astfel de manipulări (analogii directe, specioase, între «alcătuirea divină» și structura operei poetului nostru) încă din antichitate (Macrobius, V, 1, 19).

Cîteva teorii dau expresie aceleiași recuperări intensive a unor zone cît mai largi ale culturii laice, «păgîne» : continuitatea neîntreruptă dintre «literele seculare» și «Sfînta Scriptură» (Cassiodorus, P.L., 70, c. 1006—1007), *reductio artium ad Sacram Scripturam, docta pietas*, acordul de principiu între credință și cultură, care scoate în evidență calitatea pietății, teză favorită a umanismului creștin etc. Problema are și dimensiunea sa pedagogică, importantă. Apologeții bisericii, în frunte cu Tertulian, (*De idol*, X'; P.L., I, c. 675) și Sf. Augustin (*De doctr. Chr.*, II, 18 ; P.L., 34, c. 49—50), pun literatura și cultura profană în serviciul religiei și educației creștine. Sf. Vasile se adresează *Tinerilor asupra modului de a folosi literele eline*. Metoda este — desigur — foarte selectivă, restrictivă, dogmatică, am spune «totalitară», dar cu motivații simbolice pline de savoare : literatura antică este asemenea «frumoasei captive» din Vechiul Testament (Sf. Ieronim, *Ep.*, 70 ; P.L., XXII, c. 665—666). Cuvîntul de ordine este : «ocolește spinii, culege doar rozele», «chiar și în murdărie poți găsi aur» [11] etc. Cariera glorioasă a «reconsiderărilor», oricît de abuzive, de tendențioase, a început... Toate ortodoxiile procedează în același mod.

3. Dualitatea *sacru/profan* se răsfrînge în modul cel mai direct în limbaj, *i.e.* asupra «literei» și literaturii. Cunoaștem atributele cuvîntului sacru (IV, 4) radical deosebite de funcțiile uzuale, utile, profane, ale limbajului. Această disociere de bază constituie și prima tipologie esențială a limbajului : limbaj tradițional, sacralizat/limbaj uzual, laicizat, care se transmite și literaturii. Dublul său limbaj este deci originar, structural, și el continuă sub diferite forme pînă azi. Este cea mai veche și mai genetică definiție «lingvistică» a literaturii, a literaturii ca limbaj.

Înainte de a fi rezultatul unor observații științifice sau interpretări hermeneutice, disocierea este «teoretizată» spontan și cu vigoare din însăși perspectiva dominantă a sacralității, care-și afirmă preeminența și în acest domeniu. În textele sacre sau în reflecțiile pe marginea lor întîlnim și primele delimitări în sfera limbajului : trei sferturi din cuvinte sînt «secrete», cunoscute doar de zei și de brahmani, și doar un sfert este vorbit de oameni, afirmă *Rig-Veda* (I, 1, 4) [12]. O tipologie asemănătoare poate fi întîlnită în toate tradițiile religioase, orientale și occidentale, inclusiv în Vechiul (*Deut.*, 18, 12) și Noul Testament («limbi omenești și îngerești», I. *Corint.*, 13, 1). Ea poate fi regăsită în pitagoreism, în filozofia greacă (Platon, *Sofistul* 268 c.), în retorica romană (Quintilian, I, 6, 41). Observațiile moderne aduc doar precizări suplimentare.

Cea dintîi privește extinderea razei vizuale. Existența a două limbi, rituală și cotidiană, a cuvintelor *tabu* și uzuale, este universală. Ea se constată încă la primitivi, în culturile tradiționale, prealfabetice [13]. A doua scoate în evidență condiționarea reciprocă a celor două limbaje, interferența lor, refracție lingvistică directă a relației dialectice *sacru/profan*. Limba profană (limbile romanice laice) acționează în mod direct asupra limbii cultului creștin, de pildă [14]. Dar cea mai importantă consecință constă dacă nu în «autoritatea», în orice caz în superioritatea literară a limbajului sacru. Acesta este fundamental figurat, mistico-simbolic, în timp ce

[9] Rolf A. Stein, *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet* (Paris, 1959), p. 133, 141.
[10] Charles Autran, *Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque* (Paris, 1938), I, p. 101 ; III, p. 234 ; Pierre Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs* (Paris, 1937), pp. 122—123, 128—129 ; Franco Simone, *La «Reductio artium ad Sacram Scripturam»*, in : *Convivium*, 1949, p. 888.890.
[11] cf. Henri de Lubac, *Exégèse médievale* (Paris, 1959), I, 1, p. 280, 291—293 ; Edgar de Bruyne, *op. cit.*, I, p. 200—201.
[12] cf. Louis Renou, *La poésie religieuse de l'Inde antique* (Paris, 1942), p. 109.
[13] Hermann Güntert, *Von der Sprache der Götter und Geister* (Halle, 1921), pp. 16—17.
[14] Hans Rheinfelder, *Kultsprache und Profansprache in den Romanischen Ländern* (Genève—Firenze, 1933), pp. 37, 41, 60.

limbajul uzual, nu mai puțin originar imagistic, are predispoziții desacralizante, asimbolice, ametaforice, prin caracterul său practic, eminamente profan. Definiția este, se înțelege, schematică. Nuanțările și sublinierea multor interferențe este necesară. Dar în linii generale ea traduce situația privilegiată, primordial «poetică», a limbajului sacru.

4. Relația *oral/scris* se înscrie în aceeași schemă *sacru/profan*. Grila hermeneutică se suprapune și în acest caz situației obiective, riguros atestate de unde este de fapt dedusă. Sacralitatea — eminamente orală — suferă o primă alterare și scădere de tensiune prin translația inevitabilă în limbaj uman, oricît de «vizionar», profetic, hieratic, șamanic ar fi acesta. «Cuvîntul divin» pierde din incandescență și transcendență în «gura» oricărui profet. Mesajul său umanizează orice comunicare divină. În al doilea rînd, transliterarea acestui mesaj, expresia sa scrisă, introduce încă o schimbare capitală de regim. El devine *a fortiori* un *alt* limbaj Scrisul magic, chiar primitiv, este fonetic diferit de cel oral [15]. Cînd începe să se specializeze în direcție sacră și profană, să se laicizeze, diferențierea scrierii va fi și mai accentuată. De unde o nouă tipologie constituită încă în antichitate pentru a defini cele două scrieri egiptene : «hieratică» și «demotică» (Herodot, II, 36), «o scriere sacră și o scriere de rînd» (Diodor, I, 81). Uzul sacru și profan al scrisului, existența sa paralelă caracterizează de fapt toate culturile care-l practică sub o formă sau alta. Printre urmările sale esențiale este și tendința de a împinge într-o zonă marginală, periferică, inferioară, expresia orală. Astfel apare prima ierarhizare nu numai a două nivele de expresie, dar și a sensurilor și valorilor ce le definesc : scrisul — «sus», oralul — «jos».

Dincolo de destinația sa practică, profană, care stă la originea scrisului — și deci a literaturii ca scriere (acte juridice, anale oficiale, contabilitate etc.) — se poate vorbi și de o sacralizare intrinsecă a scrisului. El comunică o revelație, dezvăluie un mister, rupe o taină, face publică o inițiere secretă, înghețată într-o formă fixă erupția spiritului și sufletului divin. Toate mesajele religioase fundamentale sînt orale. Divinitatea nu acceptă ca oracolele sale să fie scrise (Plutarh, *De Pyth. orac.*, 7). Ea nu are nevoie de nici un intermediar sau scrib. Difuzarea lor profanează experiența religioasă esențial secretă, intransmisibilă. Divulgarea tiparului dă proporții de masă acestei laicizări incipiente. Prin conceptualizarea, sistematizarea și analiza logică pe care le implică, scrierea contribuie în largă măsură la același proces de desacralizare. Evoluția sa merge în direcție rațională, spre progresul spiritului critic, desprins de atmosfera mistică a Verbului. Nici nu este de mirare că alături de *scriptura sacra* apare de timpuriu, încă din Evul Mediu, și noțiunea de *scriptura* integral laicizată. Termenul definește acum un autor profan (Sallustius) [16] și corespunde evoluției semantice a «scrierii» ca «operă scrisă» cu «litere», indiferent de conținutul lor.

Alte consecințe laice ale scrisului sînt la fel de notabile. Deși personalizarea autorului, recunoașterea și perpetuarea numelui încep să se constate încă în culturile primitive, orale, doar scrisul intensifică și dă un plin conținut acestei tendințe. Apariția semnăturii este primul său semn. La început, motivarea este tot religioasă : doar «creatorul» poate să-și semneze opera (Plutarh, *De def. orac.*, 47). Apoi apare afirmarea personalității și revendicarea paternității poetice, precum mai întîi la Teognis din Megara. Poeții nu mai sînt interpreții zeilor. Ei au ajuns la conștiința propriei individualități, precum Pindar *(Nem.*, I, II, 4), a «talentului personal» (Platon, *Scris.*, VIII, 341 b). Apoteoza scribului (numeroase statui și stele funerare), afirmarea imortalizării prin operă, conștiința posterității și a gloriei poetice, foarte vie încă în poezia elină, semnifică aceeași consacrare tradițională prin și pentru divinitate.

Profesionalizarea, eliberarea de sub tutela inspiratoare și protectoare a zeității, transformarea scrierii în «meserie», în «publicistică» rentabilă, este un alt semn de laicizare. Apariția acestui nou tip de profesionist echivalează cu o adevărată mutație spirituală denunțată cu indignare : *«Am văzut un scandal, Nu sînt scribii inspirați de Thot»* [17]. Homerizii, rapsozii, barzii profesioniști din toate culturile, aezii, imnografii, poeții de curte (inclusiv genealogiștii, istoricii «oficiali»), corporațiile poetice celtice de tip *filid* etc. ilustrează noua tendință. Că ea rupe cu

[15] Bronislaw Malinowski, *Coral Gardens and their Magic* (London, 1935), II, p. 224.
[16] *M.G.H., Poetae... Lat. Med. Aevi*, IV, 2—3, p. 558.
[17] Jean Saint Fare Ganat, *Les Hérogliphes*, în : *L'Ecriture et la psychologie des peuples* (Paris, 1963), p. 70.

o întreagă mentalitate tradițională rezultă și din faptul că istoria reține numele și gesturile specifice ale emancipării. Arhiloc, primul poet care scrie la comandă și își publică versurile, Simonide din Cos, primul care primește onorarii literare (Quintilian, XI, 2, 11). Publicarea comercială a manuscriselor «homerice», apariția dreptului de proprietate literară, ca și condamnarea profesionalizării (Pindar, *Isthm.*, II, 2), sînt urmările cele mai specifice ale acestei laicizări.

5. Consecințele hermeneutice ale ideii de *literatură profană sînt deosebit de* însemnate deoarece în această direcție evoluează și se definește întreaga idee de *literatură*. Ea nu urmează calea dezvoltării «sacre» ci «profane». «Miezul» său ontologico-semantic închide totalitatea notelor literaturii. Ele sînt prefigurate *in nuce* chiar la acest nivel, cîteva anticipări precise fiind de pe acum posibile. Bineînțeles, concluziile sînt scoase tot pe cale hermeneutică : preconceptul nostru actual de literatură, sinteză a analizei integrale prealabile acestei idei, este proiectat asupra evoluției istorice a ideii de literatură, a cărei schemă o avem prezentă în conștiință. Laicitatea imanentă a literaturii se confundă în felul acesta cu laicizarea sa istorică, ambele planuri configurînd solidar întreg spectrul de semnificații al ideii de literatură.

Totul se bazează pe polisemia de bază a «literaturii». Ea este posibilă, în primul rînd, prin însăși existența disocierii dintre sacru și profan. Devenind independentă de cuvîntul divin, sacralizat, imperativ, autoritar, rigid — «litera», eliberată de această constrîngere, poate să adopte și alte accepții, mai diferențiate. Semnificațiile sale pot fi deci mai variate, mai libere. Regimul dogmatic al mesajului divin încetează, o libertate mult mai mare de a gîndi și defini literatura este posibilă. Polisemia originară sporește prin alte două împrejurări. Ca și în cazul evoluției literare a sacralității, procesul literar al laicizării este mult mai bogat decît poate fi exprimat prin terminologia tradițională specializată («profan», «laic», «secular» etc.). De unde, o inevitabilă și abundentă sinonimie. Practica laicizării literare este esențial independentă de stabilitatea restrictivă a termenului «profan». Totodată, în urma substituirii progresive a accepțiilor și funcțiilor sacre prin profane, acestea din urmă preiau prin transfer tot mai multe din caracterele literaturii sacre. În felul acesta, literatura profană, poate fi la fel de simbolică, enigmatică, obscură etc., doar cu sensul schimbat. Polisemiei sacru/profan, sursă enormă de ambiguitate prin ea însăși, i se adaugă astfel o dublă polisemie incipientă. Vor exista, așadar, o incantație, «vrajă», «inefabil», magie, sugestie, alchimie etc. profane. Capacitatea scrierii de a rafina toate expresiile simbolice, care devin tot mai fine, mai nuanțate, mai insidioase, determină intensificarea aceleiași tendințe.

Alte cîteva urmări sînt nu mai puțin importante. Disocierea sacru/profan introduce și prima autonomizare a ideii de literatură. Prin desprinderea sa de sacralitate, literatura — devenită profană — poate să-și definească un domeniu, o conștiință și o poetică specifică. Eliberată de sub autoritatea spirituală a religiei, ea este în măsură să-și afirme scara de valori, să-și urmeze dinamica proprie. În același timp, substituția de funcții determină literatura să se despartă și de condiția umană, să refacă în plan imanent, laic, condiția sa «transcendentă». Totalitatea aspirațiilor literare spre «absolut» și puritate dau expresie tocmai acestei nostalgii originare «inversate». Ruperea de totalitatea sacralității împinge literatura profană să continue și să adîncească acest proces. În interiorul său devin posibile disocieri și specializări continui, dintre care apariția «genurilor» este evenimentul cel mai semnificativ. Structura poeziei originare ca și a Scripturii este unitară. În interiorul său genurile încă nu sînt diferențiate. Pe parcursul laicizării separarea genurilor devine însă nu numai posibilă dar și necesară.

Consecința directă este individualizarea, personalizarea poeziei, atitudine prin excelență «laică». Poetul se emancipează nu numai de inspirația directă a muzei, care se interiorizează, asumată printr-o experiență personală, dar și de comunitate (tribală, colegială), al cărui exponent încetează de a mai fi. El nu mai este un *vates*, ci propriul său interpret, purtător de cuvînt doar al imaginației și sensibilității sale. Noua orientare nu este posibilă fără autonomie, spontaneitate, libertate spirituală. Imperativul dogmatizat al sacralității încetează. Cenzura și controlul său slăbesc. Poezia devine o acțiune independentă iar heterodoxia posibilă. Se deschide perspectiva unei inspirații religioase pur personale, creatoare, a unor reprezentări individuale ale divinității tot mai antropomorfizate. Talentul nu se mai supune mentalității arhaice, schemelor și «formulelor». Inconformismul, atitudinea necanonică, starea de spirit critică, chiar revoltată, sînt posibile. Apar astfel diferențierea, variantele creatoare ale miturilor și schemelor tradițional.e. Modificarea textelor

prestabilite și intervenția imaginației se fac tot mai simțite. Inovația, noutatea, originalitatea sînt descoperite prin depărtarea tot mai vădită de tradiție și normă. Creația nu mai este arhetipală ci irepetabilă. Laicizarea trece în mod inevitabil prin stadiul inovării, deschizînd drum ineditului care contestă implicit sau deschis modelul. Conștiința «noului», a «modernului», se afirmă. Este în același timp și explicația «antiliteraturii» perpetui. Ori de cîte ori literatura se osifică, se transformă într-un fenomen de imitație, de repetiție, tradiția se cere «profanată», deci ruptă, contestată.

În mentalitatea tradițională sacrul se confundă cu ideea de adevăr absolut. Profanul introduce, dimpotrivă, ideea de ficțiune, fabulație, aparență relativă, «minciună», identificată cu însăși realitatea și conștiința literaturii. Muzele lui Hesiod se complac în semi-adevăruri : *«Știm că povestim minciuni aidoma realității, dar știm de asemenea, cînd o dorim, să spunem și adevăruri» (Theog.* 26 sqq.). Inspirația procedează liber, *ad libitum*, pe două registre. Evul Mediu va face de altfel o legătură directă între *saeculares literae* și *fabulationes* (Notker) [18]. Expresia *fabulosis litteris* (Paulin de Nola, *Poema* X ; P.L., 61, c. 453), corespunde tocmai acestei secularizări. Ea traduce integral ideea de «scriere imaginară», de «literă» a ficțiunii. Alte urmări ale desacralizării sînt de același ordin. Expresia poetică, oraculară, solemnă, în versuri memorabile, face loc prozei (Plutarh, *De Pyth. orac.* 24). În același timp, estetizarea începe să-și facă spontan și intermitent apariția încă la stadiul oral, folcloric : șamani care bat toba și cîntă și pentru propria lor plăcere, barzi care introduc elemente profane în spirit de *Kunstwollen*, povestiri pentru simpla «distracție» [19] etc. Organizarea și aranjarea profețiilor haotice are și o intenție «estetică». În marginea vieții religioase și a «literelor sacre» apare conștiința și satisfacția pur profesională a «autorului» laic.

Transformarea scrierilor originar sacre în scheme și scenarii «literare», golite de semnificația și fervoarea valorilor religioase, duce la formalizarea progresivă a literaturii profane. Ritualul devine «literatură», ditirambul dionisiac — «tragedie» antică, misterul medieval — spectacol profan, «reprezentație». Vechile scenarii mitologice se lărgesc, se nuanțează, intervine fenomenul decanonizării. Poezia continuă hagiografia eroilor cărora le conferă dimensiuni umane prin interpretări personale. Eliberat de inițiere, textul preia doar tehnica literaturii sacre : stilul oracular, formular, stereotipia. Sensul sacru se pierde prin imitație, pastișă, compilație. Retorica, autonomia formei, chiar exclusivismul său își fac apariția. Nostalgia spontaneității divine originare este tot mai slabă. Stilizarea delirului sacru, «redactarea», cultul cuvîntului în sine, descoperirea «muzicii» sale, evacuarea semnificației sînt noile note dominante. Frumosul se vrea valoarea centrală, dincolo de sacru și adevăr, tot mai independent de viața spirituală a comunității. Miturile sînt înfrumusețate în sensul «ficțiunii», miracolului, aventurii extraordinare, cu un coeficient în creștere, de imaginație personală. Au devenit «opere» care poartă o semnătură. Vulgarizarea mitologiei se face în sens gratuit, autonom, chiar ludic, distractiv. Poetul a devenit un profesionist, un «estet» abil, «neinspirat», dar stăpîn pe arta poetică și legile sale.

Adrian MARINO

[18] cf. Wilhelm Wackernagel, *Geschichte der Deutschen Literatur*, Zweite... Auflage (Basel, 1879), I, p. 370.

[19] Mircea Eliade, *Le Chamanisme* (Paris, 1968), p. 153 ; *Préface*, in :T.H. Gaster, *Les plus anciens contes de l'humanité*, tr. fr. (Paris, 1953), pp. 7—8 ; Rolf A. Stein, *op. cit.*, 337.

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Ioan ALEXANDRU

1. Scriu pentru că numai prin mărturisire de la suflet la suflet, prin credința exprimată, adevărul Logosului *întrupat și înviat în istorie se poate strămuta înviindu-l pe celălalt din generație în generație.*

Dacă vîntul și norii, plantele și animalele ar vorbi deslușit, n-ar fi nevoie de Poesie, *dar pentru că numai prin cuvînt circulă fapta mîntuirii, numai* Cuvîntul *poate mărturisi în așa fel încît să schimbe viața oamenilor ce îl ascultă.*

Trebuie să scriu ; vai de sufletul meu de nu voi mărturisi credința și iubirea și nădăjduirea legate de Logosul *închegat în istorie !*

*Fiecare carte de poesie o încep cu conștiința că trebuie să scriu despre țară și despre sufletul ei, pentru că ea este înainte de toate. Și după aceea, mă furișez pe rîuri și pe slava unui loc și mă opresc acolo ! Acum, în urmă, m-am oprit la Putna *. Iată, se împlinește o jumătate de mileniu de cînd Ștefan cel Mare a ridicat-o întru nemurire. Aduceți-vă aminte cum toată suflarea românească, în secolul trecut, sub ocupația austriacă, în frunte cu Eminescu, a venit la Putna, cînd se aniversau patru sute de ani. Cade în datoria poeților români să facă astăzi, cel puțin, ce a făcut atunci Eminescu.*

2. În conținutul Simbolului de la Niceea *este exprimată și credința mea, ca a întregului meu neam de două milenii, aproape, încoace* **.

Nu am altă credință decît cea a lui Basarab I și Constantin Brâncoveanu, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Coșbuc și Eminescu, Blaga și Voiculescu. Credința întregii Europe, ancorată în jertfa morții și învierii.

În poesie încerc să refac acea vorbă originară în care Eminescu a venit cu prinos și în care ne putem regăsi mereu cu trecutul nostru, cu fapta Voievodului, care este, ca și luceafărul cerului, o bucurie fără margini. Spune Iorga un gînd foarte prețios : avem nevoie de toate fărîmele trecutului pentru a edifica prezentul, pentru a edifica acest prezent !

12 februarie, 1985

---

* Vezi volumul de poeme *Imnele Putnei*, apărut în acest an la Editura Cartea Românească. *(n. red.)*

** Consecvenți principiului expus la inițierea acestei anchete, respectăm întru totul formulările autorilor, chiar dacă sîntem de părere, ca în cazul de față, că anumite afirmații ar fi necesitat unele nuanțări. *(n. red.)*

Octavian PALER

Proaspăt absolvent de liceu, aşteptam pe străzile Sibiului examenul de bacalaureat într-o stare de juvenilitate agresivă cînd am aprins prima ţigară ; ca să-mi dau importanţă. O vreme, am fumat fiindcă şi alţii fumau. Apoi, am fumat din obişnuinţă. Apoi, din necesitate. Apoi, din viciu. Într-o seară m-am hotărît să renunţ şi, spre surpriza mea, am reuşit, după douăzeci şi opt de ani în care am ars cîteva plantaţii de tutun. Ca să-mi ocup ambele mîini am dat atunci la o parte stiloul. Mi-am cumpărat o maşină de scris. În felul acesta, mîna stîngă, cu degetele îngălbenite de nicotină, era obligată să facă altceva decît să caute întruna ţigara. Şi cum absenţa drogului ameninţa să ruineze fragila izbîndă a voinţei mele, lucram continuu. Aşa am scris, în două luni, dacă ţin bine minte, cele 284 de pagini din Drumuri prin memorie *— Italia. Cînd am terminat cartea, eram vindecat de fumat şi bolnav de maşina de scris. Nu-mi mai venea să pun mîna pe creion. Toate cărţile mele care au urmat, şapte, le-am scris zdrobind clapele acestei biete «Smith Corona» pe care o duc oriunde cu mine, cînd plec, şi pe care o repar tot timpul, terorizat de ideea că într-o zi va ceda definitiv.*

La drept vorbind, poate că nu sînt totuşi ridicole aceste amănunte. Mereu a trebuit să combat ceva. Eram elev în Bucureşti, în anii războiului, locuiam pe strada Vasile Lascăr, într-o cameră unde nu existau decît un pat de fier şi o masă lungă de tîmplărie. N-aveam prieteni, n-aveam bani, nu mă puteam duce la cinema, la teatru şi trebuia să combat singurătatea mea de adolescent sărac printr-o pasiune care să nu mă coste decît nopţile mele. O bibliotecă de unde împrumutam cărţi şi un top mare de hîrtie ieftină mi-au venit în ajutor. Am înnegrit sute de pagini cu versuri, povestiri şi un început de roman, pe care, fără să le citesc nimănui, într-o criză de exigenţă, le-am aruncat pe foc. Apoi au venit anii de studenţie, ambiţiile, himerele. Nu ştia nimeni ce gîndeam despre lume şi trebuia să combat această intolerabilă ignoranţă a celorlalţi. Sub un nuc, în grădina de-acasă (din satul natal, adică), şi într-o cămăruţă cu lut pe jos din marginea cartierului Ferentari, m-am visat celebru. Dar mi-am pierdut paşaportul spre celebritate, manuscrisele a trei cărţi, pe care le purtam permanent cu mine, într-o librărie. Şi m-am jurat să nu mai alerg după Fata Morgana. Au trecut alţi ani şi, într-o zi, mi-am călcat jurămîntul, fiindcă iarăşi a trebuit să combat ceva. Ca orice rac autentic, sînt sensibil la frig. Mai ales la frigul interior. Am avut, brusc, o senzaţie de gol, de timp ratat, risipit în candori anacronice şi inutile, şi m-am hotărît să-mi combat naivitatea, să public cît mai repede primul meu volum.

Azi constat că m-am înşelat, întrucît scriu, *de fapt, din naivitate. Văd că aproape nimeni nu mai citeşte* Divina Commedia, *deşi toată lumea o invocă, văd că romane care au făcut altădată vogă au dispărut în neant, văd că timpul uzează şi cărţile, văd că poligrafia pune din ce în ce mai mult omul modern în situaţia de a nu mai şti ce să aleagă. Anticii, nota ironic Alfred de Vigny în jurnalul său, aveau asupra noastră avantajul de a nu cunoaşte tiparul. Aceasta îi obliga, probabil, pe scriitori să nu lase decît capodopere, deoarece nu se copia decît ce plăcea. Aud că ar exista o boală a hîrtiei care atacă lent şi insidios cărţile, ameninţînd să transforme, în decenii ? în secole ? bibliotecile în cimitire. Constat că posteritatea e o iluzie. Atîţia care au alergat după ea, sperînd s-o seducă, şi-au risipit viaţa fără să cucerească altceva decît o uitare, care iartă totul şi condamnă totul. Am văzut piramide în paragină, ruinate, peste care urcau bălării invincibile şi fluturi efemeri. Am văzut tablouri cu culorile oxidate de timp, am văzut la Veneţia fresce devastate de igrasie, am văzut la Cairo privirea Scribului aţintită în gol, într-un moment cînd Scribul se întreba, poate, ce sens au semnele de pe tăbliţa lui în faţa ordinei sau dezordinei universale... Şi totuşi, cum mă aşed la masă şi ating clapele obosite ale bietei mele «Smith Corona» uit toate astea. Nu mai ţin minte atunci decît ceea ce mă ajută să fiu naiv. Că la Troia totul a dispărut în pămînt ; n-a supravieţuit decît* Iliada. *Că din istoria care l-a exilat pe Dante n-a rămas decît* Divina Commedia. *În zadar, e un efort gratuit, ricanează unii, nu trebuie judecat după excepţii. Se poate. După cum se poate ca Pavese să fi avut dreptate, lucrurile gratuite ne costă cel mai mult. Dar am nevoie de acest efort, nu ştiu să fac altceva pentru a combate spaima de a trăi fără nici un scop şi, dacă mi se şopteşte că totul e deşertăciune, mă rog zeilor să mă ţină naiv, să mă apere de o luciditate care mi-ar lua orice speranţă.*

În această stare, într-un fel fericită, cred în literatură şi cred în temeiul ignoranţilor de a se teme de ea. «Departe de ce ?» se întreba Kafka. Şi nu cunosc

o întrebare mai disperată, deoarece a nu ști de ce anume te simți departe presupune a nu ști de ce anume vrei să fii aproape. Spre norocul meu, îmi e destul de limpede în ce nu cred. Nu cred, de pildă, în lichele, nu cred în adevărul absolut, nu cred în ordinea din cimitire, nu cred în mizogini, nu cred în cei care n-au nici un regret, nu cred în delatori, nu cred în diavol, nu cred în cei care urăsc cărțile și cultura, nu cred în modestia mediocrilor, nu cred în trufia proștilor, nu cred în demagogi și în demagogie, nu cred în apologii, nu cred în minuni, nu cred în lipsa de minuni, nu cred în dogme, nu cred că stelele datorează ceva întunericului chiar dacă ele nu se văd decît noaptea, nu cred în cei care nu cred în nimic, nu cred în cei care își feresc privirea, nu cred în cei care tac sistematic, nu cred în multe altele. Și, se înțelege, cred în tot ce se opune acestor lucruri. Scriu acum o carte de mărturii și mărturisiri care se cheamă Viața ca o coridă. *Era normal să mă întreb : în ce crede toreadorul în clipa cînd desfășoară muleta ? Crede, evident, că lupta sa are un sens. Altfel, de ce se află acolo pe nisipul arenei ? De ce e soare ? De ce taurul îl privește sumbru ? De ce atîtea priviri sînt ațintite spre el ? Crede în nebunia sublimă a riscului. Dacă ar fi fost înțelept, dacă ar fi vrut să evite orice risc, inclusiv riscul de a se face de rîs, ar fi rămas în tribună sau, și mai bine, ar fi stat acasă, rîzînd de cei care vorbesc de primejdii. Crede, bineînțeles, în el însuși. De sine depinde dacă va trăi sau va muri, iar încrederea în puterile sale este chiar destinul său. Mai ales că nimeni nu l-a silit să devină toreador, să înfrunte taurul, să se expună. Singur și-a ales această ocupație. Sau această soartă. De ce a făcut-o ? Poate, atras de vacarmul strălucitor al coridelor, din sete de glorie, dar în arenă a aflat că există o glorie mai înaltă decît aceea de a-și auzi numele pe buzele tuturor : gloria de a se teme și de a avea, în aceste condiții, curaj. Căci numai cine se teme, cine vede taurul scurmînd nisipul cu copitele și îi aude răsuflarea fierbinte știe cu adevărat ce valoare au curajul și riscul. Crede, s-ar putea altfel ?, în onoare. Cunoaște bine trucurile de care s-ar putea folosi într-o asemenea luptă, dar aceste trucuri sînt bune pentru cei care urmăresc succesul, nu să fie ei înșiși. Știe, firește, că există victorie și înfrîngere, dar știe și că există înfrîngeri mai rele decît moartea. Mai crede în singurătate, fiindcă e singur cu muleta sa în fața taurului. Crede în publicul pe care-l aude exclamînd uneori și a cărui tăcere îl urmărește cu mii de ochi. Crede în viață, altfel nu s-ar teme. Crede în inteligență, altfel n-ar îndrăzni. Crede, cum am putut să uit ? în dragoste. Undeva în tribună există o femeie care tremură pentru el mai mult decît alții. Cîndva, a crezut și în eternitate. Dar există eternitate ? Tratate întregi de filosofie s-au scris despre asta fără să lămurească nimic. În schimb, toreadorul e sigur că are această clipă, a coridei sale, amestec de gratuitate, iluzie, primejdie, onoare și soare, care seamănă foarte bine cu viața sau este chiar viața, un grăunte de nisip în infinita curgere a timpului. Ea îi aparține. Este timpul lui, este Timpul, este unica lui șansă. O clipă pe care o poate pierde sau pe care o poate cîștiga, dar pe care n-ar vrea s-o dezonoreze. Taurul se apropie, dintr-un moment în altul primejdia poate deveni fatală, lumina strălucește tot mai puternic, inima îi e plină de dragoste, de teamă, de speranță, iar încrederea în arta sa este o formă de a nu muri. Dacă ar lăsa brațele în jos, dacă n-ar mai crede în nimic... dar cum să nu crezi în nimic cînd e atîta soare și tu nu știi să faci altceva decît să speri ? Cei care iau în zeflemea totul au alte ocupații. Aici, viața înseamnă chiar a spera și a crede, iar îndoielile, angoasele, pentru a fi combătute, sînt transformate și ele în credință.*

Mai bine decît așa nu știu să explic de ce scriu. *Aș mai putea, eventual, să adaug ceva la întrebarea* în ce cred. *Din păcate, se știe, altarele credințelor au fost adesea pătate de sînge și astfel au putut sugera că scepticii au cel puțin conștiința curată. Am studiat într-o vreme istoria Inchiziției, și m-am convins că răul a fost cu atît mai mare cu cît credința împinsă în fanatism promitea mai zgomotos mîntuirea. De altminteri, acesta e poate lucrul cel mai înfricoșător din istoria credințelor, că tocmai pasiunea de a mîntui a făcut cele mai multe victime. De cîte ori s-a decis să interzică îndoielile, adevărul unic a ajuns repede la concluzia că locul celorlalte adevăruri e în cimitir. Rugul n-a fost oare forma monstruoasă a unei credințe ? Dar înțelegînd asta, am înțeles și că nu sînt făcut pentru a nu crede în nimic. Setea de a crede e în mine la fel de tenace ca setea de a trăi. Mă tem în egală măsură de intoleranțe și de cei care zic că nimic nu merită osteneala. Asta m-a ajutat să n-am trufia de a pretinde că adevărurile mele sînt mai adevărate decît ale altora sau că ar trebui să fie ale altora. Dimpotrivă, știu că ele sînt subiective, incomplete, relative, discutabile. Tot ce pretind e că datorită lor fac cît de cît față îndoielilor.*

OGLINZI PARALELE

«PARVENITUL» ÎN LITERATURILE SUD-EST EUROPENE

Parvenitismul face parte dintre constantele comportamentului uman dar el precipită tipologic abia în veacul trecut și aceasta după ce trăsăturile sale se gravaseră în mentalitatea sud-est europeanului. Descompunerea Turcocrației e ilustrată nu numai de *haiduc* ci și de *parvenitul* cu antecedente în portretul, deja clasicizat, al *levantinului*: *«Convertit, renegat, funcționar sau comerciant european în Mediterana de răsărit, de descendență greco-, turco- sau arabo-occidentală, el* — notează Virgil Cândea — *are în sînge și formație o puternică infuzie europeană»* [1]. Alogenia etnică și procesul de laicizare al gîndirii se concretizează în acest produs uman, căruia îi vor fi destinate ceva mai tîrziu *Hristoitiile* — adevărate coduri ale manierelor elegante ce nu mai păstrează decît umbra moralismului creștin. Același veac XVII desăvîrșise apoi «turcirea» elementului grec și roman din Bizanț care, generaliza Heliade, *«pierzînd evghenia»* — adică noblețea moștenită — *«deveni ciocoiul turcilor»* [2]. Împrejurări politice dramatice generează comportamentul prudent, disimulativ și mimetic, absorbit însă de energetismul *«oamenilor de fier»*, cum îi numea Iorga, *«totdeauna gata a se scula în picioare iarăși»* [3]. Incriminat *etic*, dar necesar politic și acceptat *social* fanariotul alcătuiește un prim model literar, poate cel mai apropiat în timp, al parvenitului. Frecvența sa în literaturile sud-estice e determinată fără-ndoială de ecloziunea, diversificată, a relațiilor capitaliste. Ciocoismul devine filosofie de viață și, în plus, o profesiune de credință politică, ambele comunicate — nu întîmplător! — în *«învățături»* ca aceea semnată de Alexandru Mavrocordat. *«Nu faceți ce vreți, nici ce puteți, ci ceea ce vă servește interesele»*, scria dragomanul Porții în *Cugetări* (1805). Îndemnul fusese anticipat de o piesă grecească din Principate, *Alexandru Vodă cel fără conștiință* (1785), unde îl întîlnim într-o formulare la fel de netă: *«Cine nu știe machiavelism nici să trăiască nu știe»* [4]. Levantinul și apoi fanariotul particularizează etapele unei istorii morale, înflorită epic în veacul realismului. După pacea de la Kuciuk-Kainargi (1774) parvenitismul devenise tipic pentru societățile sud-est europene: deplasarea de la *național* spre *social* se produce, cu un decalaj de cîteva decenii, în fiecare dintre țările din zonă. Panait Istrati vorbea despre *«legea orientală a parvenitismului eroic»*, schițînd în *Țața Minca* un portret asemănător celui semnat de Nicolae Iorga. Astfel, Sima Caramfil face parte din rîndul acelora care *«vin întotdeauna săraci lipiți pămîntului, buni și circumspecți, îndrăzneți și lași, inventivi și mediocri, generoși și avari, entuziaști și rigizi, șireți și mărginiți. Ei fac întotdeauna avere»* înfruntînd barierele structurilor sociale ce, în final, îi asimilează. Așadar prozatorii *«nu mai pun accentul pe trăsăturile care îl caracterizează din punctul de vedere al naționalității, religiei și al rasei (turc, grec, mahomedan, ghiaur etc.), ci pe caracterele tipice, sociale și psihologice»* [5]. *Tipul literar* devine fructul unui proces literar analog

---

[1] Virgil Cândea, *Rațiunea dominantă*, Editura Dacia, 1979, p. 275—276.

[2] I. Heliade-Rădulescu, *Equilibru între anthitesi sau Spiritul și Materia*, București, 1859—1869, p. 343;

[3] N. Iorga, *Neculai Filimon*, în *Pagini de tinerețe*, E.P.L., București, 1968, vol. I, p. 136.

[4] Cornelia Papacostea-Danielopolu, *Literatura în limba greacă din Principatele Române* (1774—1830), Editura Minerva, București, 1982, p. 148. Autoarea analizează «acele elemente noi ale antagonismului produs între vechile structuri feudale și apariția fenomenului burghez» (p. 150).

[5] Ilia Konev, *Quelques questions au sujet de la formation et de l'étude comparée du réalisme dans les littératures du sud-est européen*, în *Synthesis*, t. II, 1975, p. 250.

la românul Nicolae Filimon, la bulgarul Liuben Karavelov sau la sîrbul Jakov Ignijatović. În *Ciocoii vechi și noi* (1862) de pildă, *«antifanariotismul e mai mult insinuat decît demonstrat»*, vioara întîi fiind românul Păturică ; mai mult, antifanariotismul e folosit ca *«un procedeu literar»* în politica de regenerare națională din perioada 1840—1860 [6]. Ceea ce nu se întîmplă deocamdată la Karavelov, unde atitudinea față de parvenit se îmbină organic cu problema națională. *«De ce sînt turcii, ciorbagii, ciocoii ?»*, se întreabă scriitorul în *Hagi Nicio*, alăturînd enumerării de mai sus și clerul grecesc, la fel de repudiat ca și Semiluna stăpînitoare. Croatul Ksaver Djalski reface drumul parvenitului care, după 1848, primește titlul de baron în schimbul serviciilor aduse Vienei și Budapestei. Aceste diferențe de ritm și atitudine vizavi de ponderea naționalului nuanțează sensul *de fapt general* al vieții sociale în sud-est, validat — din punct de vedere estetic — și de continuitatea firească a romantismului în realism. Cu excepția, în parte a Iugoslaviei, dar mai cu seamă a Greciei ce cunoaște inflația clișeelor romantice venite din Occident, *legătura dintre cele două curente e vizibilă în modul de construcție al tipului.* Astfel, personajul nostru ilustrează adevărul că nu întotdeauna conținutul nou reclamă o formă nouă. Dinu Păturică (Nicolae Filimon), Hagi Nicio (Liuben Karaveleov) sau Milan Narandžić (Jakov Ignijatovič) sau sînt fixate balzacian. Să ne amintim că, pe aceeași linie, în *Tănase Scatiu* scriitorul român îngroașă aceeași trăsătură, sancționată etic, a parvenitismului social, la care Lică Trubaduru din *Concert de muzică de Bach* și Gore Pirgu din *Crații de Curtea Veche* adaugă varianta, generalizată și ea, a donjuanismului și carierismului politic. Cu excepția unor personaje din literatura sîrbo-croată și a lui Iancu Urmatecu din *Sfîrșit de veac în București*, descendenții modelului filimonesc desăvîrșesc procesul, amintit de noi, de *tipizare a caracterelor* [7]. *«Obișnuință a idealiza și a crea personaje unice, literatura Sud-Estului nu mai putea imagina personaje tipice»* [8], ea primise tiparul *«caracterurilor»*. Traduse din Teofrast, alcătuite de Darvaris în 1795 sau de Megdanis la 1818, ele cunosc o adevărată vogă și la noi prin Costache Negruzzi *(Moraliceștile haractiruri)* sau B. P. Momuleanu *(Caracterurile)*. Or, personajul e proiectat și el în categoria abstractă a parvenitismului, colorată de moralismul constitutiv structurilor literare neo-clasice și romantice. Realismul le va moșteni în deplin acord cu aplecarea omului din sud-est spre pildă și învățătură. Astfel, *Ciocoii* lui Filimon, adică românul Păturică, grecul Tuzluc și evreul Costea Chiorul ilustrează parimia *«Fă-te om de lumea nouă, / Să furi cloșca de pe ouă»*, după cum modernul Pirgu din cartea lui Mateiu Caragiale se exprimă aforistic : *«...Ca să le fii pe plac maimuțelor trebuie să fii porc, și cu șoriciul gros. Și mai ales nu tîrnosi mangalul că te usuci ; de ți-a mirosit cumva a pagubă, împinge măgarul mai departe ; știi vorba : ...»* etc. Ei coboară din modelul schițat în *Prologul «romanțului original»*, unde comentariul scriitorului transformă impersonalismul gnomei în atitudine deschisă. Stendhal, ne amintim, era imun față de istorismul romantic, ceea ce nu e cazul la Filimon, Duiliu Zamfirescu sau Mateiu Caragiale care se întorceau spre un trecut prea apropiat spre a putea fi uitat ; de aici evocarea elegiacă a boierimii crepusculare și moralizarea — ridicată la invectivă — a *ciocoiului*. *«Vouă dar, străluciți luceferi ai viciilor, cari ați mîncat starea stăpînilor voștri și v-ați rădicat pe ruinele acelora ce nu v-au lăsat să muriți în mizerie ; vouă, cari sînteți putrejunea și mucegaiul ce sapă din temelii și răstoarnă împărățiile și domniile ; vouă, cari ați furat cu zvanțul din funcțiunele cele mici și cu miile de galbeni din cele mari, iar acum, cînd v-ați cumpărat moșii și palate, stropiți cu noroi pe făcătorii voștri de bine ; vouă și numai vouă dedic această slabă și neînsemnată scriere»*, citim în *Dedicația* lui Nicolae Filimon. Ciocoiul, scrie și Karavelov în *Săracul cel bogat*, *«prețuiește banii mai mult decît femeia, cinstea sau viața lui»*. Același ton vitriolant ne întîmpină la Emanoil Roidis în *Papesa Ioana* (1866) sau în *Cerșetorul Luka* (1879), romanul lui August Șenoa. Operele amintite sînt tot atîtea satire social-politice — *forme specifice de menținere, adaptare și de prefacere a literaturii de esență caracterologică.* În raport cu Balzac, unde rechizitoriul, romantic și el, împotriva lui Rastignac e surdinizat de *«unitatea unui anumit spațiu de viață»* (E. Auerbach), la scriitorul din Sud-Est parvenitul e construit de obicei manicheic dar are, pe de

[6] Al. Ciorănescu, *Nicolae Filimon et le portrait littéraire du phanariote*, în *Symposium „L'Epoque phanariote"*, 21—25 oct. 1970, Salonic, 1974, p. 33. Atitudinea aceasta, se precizează, «nu exprimă ideile lui Păturică ci lumea mentală a lui Filimon și a contemporanilor săi».

[7] Cf. *Literatura română și spiritul sud—est european*, Minerva, București, 1976, p. 133, unde «tipizarea caracterelor» (Al. Duțu) o echivalăm cu fenomenul de clasicizare a *balcanismului literar.*

[8] Elena Siupiur, *Relații literare româno-bulgare în perioada 1878—1918*, ed. cit., p. 95.

altă parte, o dublă investitură, *tipologică* și *simbolică*[9]. Costea Chiorul din *Ciocoii vechi și noi* dar și Ivo Kostić din *Păianjenii* (1909) dalmatului Ivo Ćipiko sînt mai aproape de caracterele veacului al XVII-lea francez. Este motivul pentru care între Dinu Păturică, să zicem, și Julien Sorel nu se poate stabili un raport de comparație ci de superficială analogie. Filimon, Karavelov, Ignijatović, Šenoa etc. plasează modelul *dat* în contextul național specific folosind, evident, *«peniță de fier»* (Em. Roidis) a realistului invocată, laitmotivic aproape, în *«dedicațiile»* sau *«introducerile»* ce însoțesc proza motivului. Portretul e, în linii generale, cam același; diversificarea acestuia în paginile grevate de culoarea și gestul romantic indică gradul diferit de asimilare a preceptelor realist-critice. Să amintim, pentru început, că față de *haiduc* și *înțelept* parvenitul n-are antecedente folclorice. El e produsul orașului (id est: mahalaua), chiar dacă se revendică — cel puțin la începutul cristalizării sale ca *tip* — de la structurile agrare atît de rezistente în Sud-Est cu excepția, din nou, a Greciei peninsulare. Imaginea predominantă este aceea de *«ciocoi al condeiului»* (Nicolae Filimon), surprins în diferitele sale ipostaze — vechil, politician, *«cerșetor»*, vînător de zestre etc. —, precum și în deosebitele momente de evoluție a mentalității și de acumulare a capitalului în Sud-Est. Acest din urmă fapt explică marea varietate a tipului literar, pe care îl delimităm de parvenitul sentimental întîlnit în proza lui Gib Mihăescu sau în teatrul lui Camil Petrescu. Dacă literatura satirică din Principate schițase deja, în jurul lui 1820, profilul ciocoiului, el va fi bătut apoi în chip de emblemă în «romanțul» lui Filimon care intenționa, se știe, să-l urmărească *«în deosebitele faze prin care el a trecut în secolul nostru, de la ciocoiul cu anteriu și călimări la brîu al timpilor fanariotici, pînă la ciocoiul cu frac și cu mănuși albe din zilele noastre»*. N-a isprăvit decît secțiunea despre *«ciocoii vechi»* în romanul ce înscrie, așa cum am văzut, o etapă importantă în istoria balcanismului nostru literar[10]. Cel care creiona, aproape epic, portretul *«ciocoilului nou»* — continuîndu-l literar[10]. Cel care creiona, aproape epic, portretul *«ciocoiului nou»* — continuîndu-l astfel pe Filimon — va fi Heliade Rădulescu, la al cărui paragraf antologic, de umor negru, revenim acum. Iată-l: *«Ciocoiul de astăzi, și mai vîrtos cel de la 1848 încoa, îți șterge, uite, din ochi mierea cu putină cu tot și subt numele de* desinteresare, *de* devotament *și de* martyr *înghite la* locmale *și-ți face niște* cacialmale *cum să rămîi cu gura căscată toți* Ciocoii vechi...»[11]. Șarjat este și *Tănase Scatiu* (1907), a cărui evoluție din lumea rurală spre mediul urban e desenată în cărbune, personajul neavînd unitatea de structură a eroului balzacian. Abia Iancu Urmatecu din *Sfîrșit de veac în București* (1944) primește deplină valoare tipologică. Între *Ciocoii vechi și noi* și reconstituirea lui Ion Marin Sadoveanu criticul Perpessicius remarca *«distanța dintre o pledoarie, indiferent cîtă virtuozitate risipește avocatul, și un studiu migălos, urmărit cu trudă și tenacitate, ca forajul unei fîntîni la mare adîncime»*[12]. Iancu Urmatecu desăvîrșește artistic seria parvenitului determinat de conjuncturile economice și politice din primele decenii ale veacului trecut. E un prim moment, istoric vorbind, de apariție și afirmare a tipului literar cu trăsături recongnoscibile în variantele autohtone și, vom vedea, sud-est europene. Acționînd ca un burghez, el are încă mentalitate de medieval, nedepășind conotațiile tradiționale ale noțiunii de *«chiverniseală»*[13]. Mai exact, îi lipsește vocația marilor lovituri: fiind, la început, *«un revoltat umil, un conspirator ipocrit și fricos, lovit și disprețuit de către o boierime îngîmfată»*[14], parvenitul acestui moment e obișnuit

[9] În *Considerații asupra romanului românesc* Pompiliu Constantinescu amintea, în legătură cu Păturică, de «schema unui erou» (*Scrieri*, vol. 6, Minerva, 1972, p. 13); Mircea Anghelescu, în *Prefața* la Nicolae Filimon, *Opere*, I, Minerva, București, 1975, p. XXXIII preciza că «dacă elementele personajului pleacă de la date realiste, Filimon împinge evoluția acestuia pînă la ultima consecință, într-o viziune hipertrofiată a eului sintetizat în devenirea unei singure existențe, cu un caracter simbolic evident».

[10] Pentru cap. consacrat lui N. Filimon, cf. *Literatura română și spiritul...*, p. 152—162, reprodus în *Nicolae Filimon interpretat de...*, ed. cit., p. 224—230.

[11] Cf. *Literatura română și spiritul...*, p. 102, unde l-am tratat pe Heliade vis-à-vis de *teoria palingeneziei Orientului*, încadrîndu-l astfel între limitele *balcanității parodice*.

[12] Perpessicius, *Ion Marin Sadoveanu — «Sfîrșit de veac în București»*, în *Revista Fundațiilor Regale*, an XIV, 1947, nr. 12, p. 75.

[13] «Cu picioarele am ajuns în evul modern, cu capul am rămas în Evul Mediu; de aceea — exagera Ștefan Zeletin — întreaga noastră cultură are rostul de-a ne caricaturiza pe noi înșine» (*Burghezia română*, Editura Cultura Națională, București, 1925, p. 254).

[14] Paul Zarifopol, *Pentru precizarea noțiunii «mitocan»*, în *Pentru arta literară*, vol. II, «Minerva» București, p. 498. Analiza acestui text, prin raportare la «răutatea inocentă a Miticilor lui Caragiale», am efectuat-o în *Paul Zarifopol între fragment și construcție*, Albatros, București, 1982, p. 84—85.

să trăiască din expediente, ca în *mahalaua* de baştină. În general nu are — cu excepţia lui Păturică şi a lui Urmatecu — conştiinţa clară a parvenirii ; posedă în schimb conştiinţa limitei puterii proprii ce conturează tipul unei anumite epoci, *ameninţat cu disoluţia tocmai din cauza ridicării precipitate a clasei sale*. De aici reculul în faţa afacerilor de anvergură : refuzul lui Urmatecu de a investi într-o fabrică e semnificativ, după cum definitorie e — în revers — tentaţia generalizată a *carierei politice*. Acelaşi Urmatecu, fost arhivar de tribunal, devine peste noapte avocat, asemenea lui Stănică Raţiu din *Enigma Otiliei*. Carierismul politic favorizează delaţiunea, Păturică îl va trăda pe Tudor Vladimirescu, aşa cum bulgarul Hagi Nicio îl vinde pe revoluţionarul Rakovski. Logoreic şi expansiv, el devine *«mitocanul avut»*, adică *«derivatul modern al ciocoiului de altădată»*, cum îl caracterizează Paul Zarifopol în *Pentru precizarea noţiunii «mitocan»*. Ascensiunea politică tinde să se substituie celei economice în cazul memorabilului Lică Trubaduru sau al lui Gore Pirgu ce — dincolo de continuitatea de structură cu personajul vîrstei noastre clasice — ilustrează cel de-al doilea moment, imediat postbelic, în evoluţia tipului. Chipul său e fixat antologic de un condei muiat în venin în *Concert din muzică de Bach* (1927) sau în *Craii de Curtea-Veche* (1929). Pirgu ajunge «prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar, prezidînd o subcomisie de cooperare intelectuală la Liga Naţiunilor şi oferind colegilor săi străini veniţi în România cu pantahuza sau în „anchetă" o somptuoasă şi sibaritică ospitalitate în castelul său istoric din Ardeal». Oralitatea colorată şi invectiva mateicaragialescă («Gore Pirgu era o lichea fără seamăn şi fără pereche...» etc.) prelungeşte paradigma lui Nicolae Filimon dar prin echilibrarea, de astă dată, a *sancţiunii etice* cu *autocratismul estetic* [15]. Doar enunţată, evoluţia sa spectaculoasă e pregătită totuşi în dozajul atent al prezenţei personajului în capitolele cărţii : în ultimul, *Asfinţitul crailor*, Pirgu ocupă locul central, ilustrînd şi principiul *ciocoiul sapă pe ciocoi*, vis-à-vis de perechea pe care o face cu Paşadia. Ezitarea criticii de a-l încadra pe Pirgu în categoria clasică provine, credem, din augmentarea valenţei sale *simbolice* în detrimentul celei tipologice [16], aceasta şi din raţiunile formei specifice, de poem în proză, a *Crailor de Curtea-Veche*. Pirgu epuizează în fapt, caracterologic şi stilistic, linia de extracţie filimonescă şi pe care Ion Marin Sadoveanu o restabileşte mai tîrziu din perspectivă balzaciană, dar traversată şi ea de elegia *«sfîrşitului de veac»* şi lume boierească. Ridicarea lui Pirgu se produce după primul război mondial însă continuitatea lui cu exemplarele veacului trecut e una de esenţă. Lică Trubaduru, în schimb, se transformă rapid în prototipul modern de parvenit. Şi aici, în *Concert din muzică de Bach*, cuplul Lică—Ada Razu aminteşte de tandemul Păturică—Kera Duduca. Numai că saltul lui Trubadurul spre noul antroponim (domnul Basile *Petresco)* chintesenţiază evoluţia mentală şi aproape seculară a tipului de la Filimon la interbelicii *«luceferi ai viciilor»*. Mai mult, fostul crai de mahala, acum manierizat şi «subţiat» prin mimetism şi adaptare, *«trecuse pragul despărţitor al celor două medii sociale şi* — notează caustic H. P. Bengescu — *prinsese gust să rămînă dincoace, unde îl condusese destinul lui de parvenitism, de care destin începea să aibă conştiinţă»*. Ciclul Hallipa e *summa* epică a criticii parvenitismului în toate manifestările sale, de la comportamentul nevertebrat al *lichelei* bucureştene la *snobul* saloanelor. Alături de Lică Trubaduru, acest *«haiduc modern a cărui pădure e oraşul»* (H. P. Bengescu), *«intrăm în diversa faună (cu exemplare de dimensiuni impunătoare) a parveniţilor cu rădăcini profunde în solul autohton, dar prin anvergura posibilităţilor de evoluţie, de dimensiuni balzaciene. Filiaţia între „tipologia" arivistului de sorginte Filimon, Caragiale pare complet epuizată, „anacronică", lăsînd loc unei structuri complet inedite, cu forţă de resurecţie, decizie şi redresare interioară fără precedent, acut lucide, conform stimulilor şi reacţiilor organismului nou creat»* [17]. O lume întreagă îşi dispută întîietatea

[15] Cf. cap. despre Mateiu Caragiale în *Literatura română şi spiritul...* p. 236—255.

[16] Pentru Mircea Berindei, *Motive literare din «Craii de Curtea-Veche» în context comparatist*, în *Revista de istorie şi teorie literară* t. XXII, nr. 3, 1973, Gore Pirgu «nu ilustrează decît accidental motivul literar al parvenitului» p. 441), el fiind un «corupător», asemenea lui Stănică Raţiu. Pirgu «aminteşte de Dinu Păturică prin stricăciune şi venalitate, aşa cum Stănică Raţiu, din *Enigma Otiliei* aminteşte de Pirgu prin contrastul dintre lipsa lui de cultură şi de scrupule şi ascensiunea rapidă de care are parte» (p. 441). Al. Oprea, în *Mitul «faurului aburit»*, Editura Albatros, Bucureşti, 1974, p. 206—207 admite categoria «corupătorului», nu şi subaprecierea, de către Mircea Berindei, a ambiţiilor de parvenit. Recent, Alexandru George, în *Mateiu I. Caragiale*, Minerva, Bucureşti, 1981, p. 122—124, îi refuză lui Pirgu statutul de parvenit argumentînd astfel : «neverosimila ascensiune finală», «fixismul aflat la temelia psihologică», lipsa «inteligenţei şi perseverenţei în acţiune», precum şi a «energiei foarte bine dirijate» în sfîrşit, absenţa «simţului orientării politice».

[17] Viola Vancea, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980, p. 277.

socială pe *«drumul ascuns»*, unde crima morală se împletește cu adulterul și calculul financiar sau politic. Complet citadinizați, omul de afaceri (Ada Razu), politicianul (Basile Petresco), medicul (Walter) etc. se află la mare distanță de tradiționalul ciocoi. Ei joacă o comedie tragică și adevărată ce exclude dramul de bunăvoință existent în *satiriazis*-ul lui Ion Luca Caragiale.

De obicei caricaturizate, polarizînd în jurul *arendașului* și al *politicianului*, reprezentările literare ale parvenitului nord-dunărean sînt însoțite de lamento-ul vizibil sau numai subtextual al unei societăți care dispare. Florul elegiac și atmosfera sfîrșitului de veac aproape că dislocă epicul, liricizîndu-l. Prăbușirea edificiului feudal primește accentul estetic compensator, ca în pictura Bucureștilor de altădată (Filimon, Ion Marin Sadoveanu etc.) ori în melodia valsului ascultat de craii mateini. Preferința pentru documentul prin excelență s o c i a l particularizează în schimb proza sud-slavă. Romanul lui Borisav Stanković de plidă, *Sînge stricat* (1911), înfățișează în alb-negru declinul negustorimii aristocrate din sudul Serbiei după plecarea otomanilor. Descompunerea *zadrugăi* e accelerată de către episodicul Tone, frate bun cu Păturică al nostru dar și cu Sava Iovanović din puternicul roman social *Este oare destinul de vină ?* al bulgarului Karavelov. Luptele politice din Croația, Slovenia și Serbia, declinul aristocrației din părțile septentrionale, dispariția formelor de viață patriarhală din provinciile meridionale (proces evocat în *Haiducul Stanko* al lui Veselinović), în sfîrșit, dezvoltarea, în revanșă, a burgheziei și a birocrației administrative explică diversificarea tipului în romanul iugoslav. Construcția sa e pronunțat balzaciană și pentru că reacția anti-romantică desfășurată organizat și polemic [18], deschide calea asimilării — mai devreme decît la noi — a lui Zola, Balzac, precum și a scriitorilor ruși. Parvenitul înregistrează astfel o evoluție de-a dreptul epopeică, fiind încadrat într-o adevărată frescă socială. Iată-l pe *„cerșetorul"* care, agonisind case și bani, împrumută pe țărani și tîrgoveți cu dobîndă mare fără să renunțe la mendicitate. În *Cerșetorul Luka* (1879) croatul August Šenoa realizează o antologică și caracteristică figură de *cămătar*, reluată de către sîrbul Borisav Stanković în *Oamenii lui Dumnezeu* (1903) sau în romanul dalmatului Ivo Čipiko, *Păianjenii* (1909). Cerșetorul se transformă în rapacele cămătar, așa cum *funcționarul* — aservit autorităților austro-ungare — trece spectaculos în categoria *politicianului*. Cazul e ilustrat în literatura croată de Ksaver Djalski. Ieșit, în mod obișnuit, dintr-o familie de țărani, micul slujbaș devine maestru în arta disimulării și-n jocul duplicitar : ciclul *Domnul Jara* (alcătuit din *Oamenii cei noi* și *Parveniții)* compus în Slovenia de către Ianko Kersnik sau *Treizeci de ani din viața lui Milan Narandžić* de Jakov Ignijatović rămîn titluri de referință în istoria literaturii iugoslave. Ultimul, mai ales, apărut la 1860 descrie viața societății din Voivodina în epoca tranziției spre 1848. Ignijatović introduce parvenitul văzut, ca și la Nicolae Filimon, mai mult caracterologic deși — luată în ansamblu — opera sa are amploarea unei *Comedii umane*. *«Cerșetorul»*, *cămătarul, funcționarul* și *politicianul* constelează prin frecvență tipul în arhitectura mai potrivită a romanului, sau în desenul concentrat al nuvelei (ca în *Vucadin* de Stevan Sremac). Varietatea aceasta s-o vom întîlni nici în Grecia și nici în Bulgaria, după cum descrierea panoramică a parvenitului nu depășește bunele intenții. *«Așa se încheie prima parte a vieții cetățeanului Hagi Nicio din Carlovo, scrie Karavelov. Nădăjduim ca, după cîtva timp, să completăm istoria lui Nicio și portretul său»* (subl. ns.). Or, completarea în sens, să zicem, filimonesc n-a mai avut loc în societatea bulgară, unde au predominat pînă tîrziu structurile agrare ce au determinat, printre altele, sedentarizarea *înțeleptului rătăcitor*. Este probabil și motivul pentru care, așa cum ne-am dat seama, parvenitul e asimilat nu rareori *ciorbagiului*, cu toate că el există și sub forma «pură» de *ciocoi*. În literatura neoelenă tipul are o apariție oarecum episodică și numai după 1880, odată cu victoria parțială a «noii școli din Atena» împotriva romantismului și a purismului lingvistic. Urbană prin excelență, societatea greacă adaugă ipostazelor de mai sus ale parvenitului pe aceea, specifică am spune, a *vînătorului de zestre*. Carieristul într-ale politicii e prezent și aici, în unitățile narative restrînse, ca nuvela și povestirea impregnate de moralism și satiră tranșantă. Citabil rămîne Costas Theotokis cu *Onoarea și banul* (1912), el reeditînd tonul amar al lui Hatzopoulos din *Dragoste la țară* (1910). Parvenitul grec din jurul lui 1900 e diseminat și în romanul de moravuri inaugurat, la 1866, de E. Roidis cu *Papesa Ioana*.

[18] August Šenoa Svetozar Marković și mai ales Eugen Kumičić (autorul lucrării *Asupra romanului* — 1883) sînt prozatori dar și remarcabili teoreticieni ai realismului participînd, după 1880, la polemica în jurul lui Zola și a naturalismului.

Bucurîndu-se de o prezență generalizată în literaturile sud-estului european, parvenitul — așa cum apare în proza celei de-a doua jumătăți a veacului trecut și în primele decenii din secolul nostru — continuă, într-un fel, pe *fanariot* sau pe mai vechiul *levantin*. La fel de incriminat etic, parvenitismul continuă să fie aluvionat, în sud-est, de *«o puternică infuzie europeană»* (Virgil Cândea) : Machiavelli fusese modelul lui Mavrocordat și el rămîne astfel pentru Păturică sau pentru «eroii» lui Kersnik. Numai că, în Turcocrație, lupta pentru supraviețuire (economică, politică și națională) a levantinului și fanariotului se integra încă în perimetrul *balcanității tragice*. Ea e înlocuită acum, în condițiile societăților naționale și burgheze — de procesul afirmării individuale ce nu exclude șarja, nota parodică ce contribuie la peiorativizarea noțiunii de *balcanism*. În planul formelor literare însă *arendașul, ciorbagiul, «cerșetorul»*, *cămătarul, funcționarul, vînătorul de zestre* și mai ales *politicianul* afirmă și susțin, la început cu timiditate, acest fragment de epopee modernă care e romanul social. Personajele se recunosc, dincolo de alcătuirea lor interioară și culoarea națională, în liniile de *«erou-concept»* (Pompiliu Constantinescu), gravate în *Prologul* «romanțului» scris de Nicolae Filimon : *«Ciocoiul este*, totdeauna și în orice țară (subl. ns.), *un om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal pînă la barbarie și dotat de o ambițiune nemărginită, care eclată ca o bombă pe dată ce și-a ajuns ținta aspirațiunilor sale».*

Mircea MUTHU

ORNITOSOPHIA SAU «PASĂREA-CARE-NU-EXISTĂ»

Inspirat de poemul *Portretul păsării-care-nu-există*, semnat de Claude Aveline, graficianul român Done Stan a realizat (și expus, nu cu mult timp în urmă, la „Simeza"), un șir de 32 de *interpretări* grafice ale Păsării. A-ți propune să găsești *substanța* și *Esența* a ceea ce prin definiție nu există, nu este numai un «pariu plastic», ci și un act pe cît de curajos, pe atît de riscant, pe cît de primejdios, pe atît de fascinant.

Iată poemul : *«Voici le portrait de l'Oiseau-Qui-N'Existe-Pas. / Ce n'est pas sa faute si le bon Dieu qui a tout fait / a oublié de le faire. / Il ressemble à beaucoup d'oiseaux parce que les bêtes qui n'existent pas ressemblent à celles qui existent. / Mais celles qui n'existent pas n'ont pas de nom. / Et voilà pourquoi cet oiseau s'appelle l'Oiseau-Qui-N'Existe-Pas, / et pourquoi il est si triste. / Il dort peut-être, ou il attend qu'on lui permette d'exister. / Il voudrait savoir s'il peut ouvrir le bec, s'il a des ailes, s'il est capable de plonger dans l'eau sans / perdre ses couleurs, comme un vrai oiseau. / Il voudrait s'entendre chanter. / Il voudrait avoir peur de mourir un jour. / Il voudrait faire des petits oiseaux très laids, très vivants. / Le rêve d'un oiseau-qui-n'existe-pas, c'est de ne plus être un rêve. / Personne n'est jamais content. / Et comment voulez-vous que le monde puisse aller bien dans ces conditions ?»**

Faima de care se bucură de mai bine de două decenii acest poem este impresionantă. El a inspirat, de-a lungul anilor, mari artiști din domeniul artelor plastice (Chagall, Rufino Tamayo, Jean Cocteau, Foujita, Leonor Fini, Jean Lurçat, Amedée Ozenfant, André Masson, Jaques Villon, Okamoto Taro, Vieira da Silva, Gino Severini Monteiro, Survage, Prassinos), filmului (Lapoujade), coregrafiei (Zarin Waehner), muzicii (Henri Sauguet și Paul Arma), televiziunii (Marianne Oswald).

Una din ipostazele grafice ale Păsării-care-nu-există, semnată de Done Stan, a fost integrată colecției de *portrete* ale imaginarei păsări, colecție înființată în 1963 la Muzeul de Artă Modernă din Paris (v. textul semnat de Iordan Chimet, în catalogul expoziției bucureștene).

---

* *«Iată portretul Păsării-Care-Nu-E. / Nu-i vina ei că cel ce le face pe toate / A uitat s-o facă. / Seamănă cu multe păsări, fiindcă vieţuitoarele care nu sînt seamănă cu cele care sînt. / Dar cele care nu sînt nu au nume. Iată de ce pasărea noastră se cheamă Pasărea-Care-Nu-E. / Şi iată de ce e atît de tristă. / Poate că doarme încă sau aşteaptă să i se îngăduie a fi. Ar vrea să ştie dacă poate să deschidă ciocul, dacă are aripi, dacă nu-şi pierde culorile cînd se cufundă în apă, ca o pasăre adevărată. / Ar vrea să se audă cîntînd. / Ar vrea să-i fie teamă c-ar putea să moară. / Ar vrea să facă pui mici, foarte urîţi şi foarte vii. / Pasărea-Care-Nu-E visează să nu mai fie un vis. / Nimeni nu e mulţumit, niciodată, nicăieri. / Cum vreţi ca lumea să meargă bine în condiţiile astea ?»* (trad. Veronica Porumbacu).

Incitat la rîndu-mi de acest demers poetico-grafic, cîteva întrebări mi s-au părut esențiale : *Unde își face cuibul Pasărea-care-nu-există ?* Odată ce nu există în nici un spațiu, ea trebuie căutată, probabil, undeva la hotarul dintre spații, în acel tărîm al nimănui, unde alte ființe înaripate — Ielele *(«împărătesele văzduhului»)* își încing hora : unde își fac de cap duhurile noaptea, la granița dintre *Înăuntru* și *Înafară*, undeva între *Dincoace* și *Dincolo*, acolo unde *Pasărea-Care-Nu-Există* fură merele de aur din *Copacul-Care-Nu-Există*.

Dar cînd, în ce epocă, trebuie s-o caut ? Pasărea-Care-Nu-Există nu-și face cuibul numai la granița dintre tărîmuri, ci și la hotarul dintre vremuri — în momentul zero al istoriei mitice a Universului, cîndva între *Haos* și *Cosmos*, între *Nothing și No thing*, cîndva între *«A fost odată»* și *«Niciodată»*.

Stabilite fiind coordonatele spațio-temporale ale Păsării, problema nu este totuși rezolvată pe deplin. Degeaba voi ști *unde* și *cînd* să o caut, dacă nu știu *pe cine* caut. Altfel risc să trec pe lîngă ea fără să o (re)cunosc. O a treia întrebare se impune deci de la sine : *cum arată Pasărea-Care-Nu-Există ?* Această ființă (ornitomorfă), este probabil de forma visului (oniromorfă). Dar pasărea este plămădită din substanța incandescentă a viselor mele, în aceeași măsură în care — cum ar spune Borges — eu sînt o întrupare a viselor ei. Răspunsul este și aici ambivalent, deci tot de graniță, dar nu mai e de tipul *nici-nici*, ci de tipul *și-și*. *«Le rêve d'un oiseau-qui-n'existe-pas, c'est de ne plus être un rêve»*, intuiește Claude Aveline.

Demersurile incitante ale poetului Claude Aveline și graficianului Done Stan nu sînt noi, ci mereu noi. Astfel de păsări au brăzdat dintotdeauna cerul imaginației. *Phoenix* la greci, *Benu* la egipteni, *Fong-Huang* la chinezi, *Garuda* la indieni, *Homa* și *Simorg* la persani, *Roc* și *Anqa* la arabi, *Pasărea-de-Foc* la slavi, *Pasărea Măiastră* la români, diferite în formă, dar asemănătoare în esență, nu sînt decît diverse ipostaze ale *Păsării-Care-Nu-Există*.

Dintre toate, *Simorgul* se apropie cel mai mult de demersul poetico-grafic în discuție. Conform tradiției persane, *Simorgul* este o pasăre nemuritoare, cu față și grai omenesc. Penele sale strălucitoare «în toate culorile curcubeului» au darul de a vindeca orice rană — cum menționează celebrul poet Firdusi (sec. X), în *Cartea Regilor*. Ea își face cuibul în ramurile *Copacului Cunoașterii*, în vîrful munților *Kaf* (Caucaz), — munți inaccesibili muritorilor și care, conform tradiției, înconjoară pămîntul marcînd hotarul dintre cele două lumi, vizibilă și invizibilă. Unul dintre cei care a înțeles simbolul *Păsării-Care-Nu-Există* a fost poetul persan Farid ad-Din Attar, care, în urmă cu opt secole, a încercat să-l revele în poemul său *Colocviul Păsărilor* (Mantiq-ut-tayr) — o sublimă și rafinată alegorie poetico-filosofică, plină de profunzime și expresivitate. Iată-i pe scurt subiectul : toate păsările pămîntului se întrunesc pentru a pune capăt anarhiei care domnea în lumea lor. Se hotărăsc în final să pornească la capătul lumii, pe muntele *Kaf*, în căutarea *Simorgului* — regele păsărilor. Unele dintre ele renunță de la bun început, invocînd diverse motive : privighetoarea că nu poate trăi fără trandafiri, papagalul fără colivie (!), bîtlanul fără baltă, bufnița fără ruine etc. Alte păsări mor sau abandonează pe parcurs, nesuportînd călătoria sinuoasă și obstaculată, cu rătăciri extenuante și primejdii la tot pasul. Doar treizeci de păsări (în persană *si-morg)*, călăuzite de pasărea *Hudhud* (pupăza), străbat cele «șapte văi» (cu denumiri simbolice : Valea Morții, a Dezorientării, a Anihilării...) și, purificate prin suferințele îndurate, ajung pe vîrful muntelui *Kaf*. Acolo însă, li se dezvăluie un *Simorg* catoptric : *„Soarele măreției mele e o oglindă, spuse Simorg. Cine privește în ea își vede și sufletul și corpul. De vreme ce ați venit aici treizeci de păsări, ați găsit treizeci de păsări (si morg) în această oglindă... Deși v-ați schimbat mult, voi vă vedeți în mine așa cum ați fost înainte... Topiți-vă deci în mine pentru a vă regăsi pe voi înșivă»* (traducere Grete Tartler). Abia atunci și acolo păsările au realizat că *Simorg* este *«ceea ce nu se poate vedea niciodată»* (Garcin de Tassy, 1857) și că adevăratul *si morg* sînt chiar ele, fiecare și toate la un loc. Această legendă, transcrisă în sec. XII de poetul persan Attar, ente o alegorie a călătoriei spirituale, a purificării și inițierii, care ridică *Simorgul* la rangul de simbol al căutării și cunoașterii de Sine.

A căuta *Pasărea-Care-Nu-Există* este un act inițiatic. A o găsi este un act demiurgic — sinonim cu a crea increatul. Înseamnă a face să existe (înăuntru) Pasărea-Care-Nu-Există (în afară).

Această pasăre nu există nicăieri, deci există **peste tot.**

Andrei OIȘTEANU

CONFESIUNI LITERARE

EUGEN COȘERIU

«Toate problemele culturii și toate formele ei sînt și ale noastre»

II

Încă din liceu începusem să scriu poezii ● Călinescu mi-a răspuns la *Poșta redacției* ● Verbozitatea lui Cezar Petrescu ● Mă gîndeam să scriu o mare istorie a limbii române ● Cenaclul literar de la *Viața Românească* ● O experiență prin prisma *Jurnalului literar* ● Se numea Codin Oxa ● După ce cita ceva din Dan Botta ● Mult mai tîrziu l-am întîlnit pe Ivașcu ● Matahala lui Sadoveanu suind dealul Copoului.

I : Studiind cu atenție bibliografia scrierilor dumneavoastră și ascultînd acum explicațiile pe care mi le-ați dat, am constatat cu surprindere că ați debutat ca poet și că pe urmă ați scris proză artistică, de asemenea că ați făcut critică literară și chiar de artă și că ați cochetat cu eseistica literară. Faptul acesta îmi trezește cîteva întrebări aproape simultane. In primul rînd, continuați să scrieți încă literatură ? Există, altfel spus, speranța că vom vedea cîndva în librării un volum de versuri sau de proză purtînd semnătura dumneavoastră ?

R : *Din nefericire, nu mai am timp pentru a mă dedica, din punct de vedere al creației, literaturii și tot din lipsă de timp nu mai fac nici critică.*

În România, încă din liceu începusem să scriu poezii și să scriu și eseuri literare tocmai în această sferă a filologiei sau a culturii văzută foarte larg. Adică mă interesa, se înțelege, studiul literaturii. Însă mă interesa să iau parte și eu la creația literară. Și începusem să public, întîi în revista liceului, în revista literară a elevilor, pe care am dirijat-o, timp de doi sau trei ani, și începusem să trimit și la alte reviste, de exemplu, în particular, la Jurnalul literar. *Căci de la început m-iam spus : dacă trimit, să trimit la o revistă de vază. Și surpriza mea a fost că primul lucru trimis, un* rondel *foarte prost, a și fost publicat de G. Călinescu. Atunci, imediat, i-am mai trimis unul. Și Călinescu mi-a răspuns la* Poșta redacției, *din nou :* «Nu e rău, e destul de bun dar nu vă monotonizați în rondel !» *Și atunci mi-am zis :* «Ia să-i trimit eu un eseu și cu un portret făcut tot de mine». *Și i-am trimis un eseu despre Bacovia, cu portretul lui Bacovia făcut de mine. A fost publicat eseul fără portret. Se vede că nu puteau face clișeu după desenul meu cu peniță. Însă m-a bucurat foarte mult că s-a publicat și ăsta. Și atunci am continuat această activitate literară și de critic.*

În Italia, dat fiind că mă ocupasem cu estetica și scrisesem chiar și a doua teză de doctorat despre estetică, m-a interesat critica de artă. Și cînd eram la ziar, într-o zi, am fost însărcinat să fac cronica de artă. Și de atunci am început și am făcut critică de artă mai mulți ani. Și, în același timp, publicam, din cînd în cînd, ori traduceri literare, ori povestiri originale în limba italiană.

În Uruguay, tot așa, la început, cînd nu aveam atîtea poveri nici în învățămînt, nici familiale, am mai continuat cu critica de artă și cu eseistica literară sau cel puțin cu activitatea de recenzare a mai multor cărți și reviste. Însă, mai tîrziu cu sistemul pe care-l aveam noi în Uruguay, nu mai aveam răgaz să mă ocup cu literatura sau cu critica, fiindcă, în Uruguay, profesorii, la Universitate, sînt plătiți pe cursuri, și, deci, singura posibilitate de a avea un salariu mai mult sau mai puțin suficient — mai ales născîndu-se copiii unul după altul — era să mai fac alte cursuri. Și atuncea, la un moment dat aveam 8 cursuri diferite. Aveam : lingvistica generală și indo-europeană, latina (anul I și anul al II-lea), introducerea

în lingvistică, istoria limbii spaniole (anul I și anul al II-lea), estetica, filosofia limbajului — adică tot felul de cursuri și din diferite materii, pe care trebuia să le pregătesc serios. Așa că nu-mi mai rămînea timp deloc. De altfel, nu-mi rămînea timp să scriu nici lucrările de lingvistică. Toată ziua eram la Universitate, sau la Institutul de Profesori *(așa se numește acolo facultatea pentru formarea profesorilor de învățămînt secundar) și aveam 24 de ore de lecții pe săptămînă și 24 ore de stat la Universitate în «departamentul» de lingvistică. Acolo alcătuiam bibliografiile ce se puteau înjgheba la Universitate, acolo făceam cercetarea, iar redactarea propriu-zisă o făceam seara, și mai ales noaptea, acasă. Mă obișnuisem să muncesc noaptea, încă de cînd fusesem la ziar, în Italia, unde lucram pînă la ora 3 și pînă la 4 dimineața. Așa că această obișnuință mi-a căzut bine acolo în Uruguay cînd trebuia să scriu noaptea. Și, mi-aduc aminte, cînd scriam* Sincronia, diacronia e historia, *mă întorceam pe la șapte, stăteam cam o jumătate de oră, luam masa de seară și, pe urmă, mă așezam la masă și scriam, căci numai atuncea rămîneam fără copii. Altfel erau copiii în jurul meu și nu mă lăsau să lucrez. Și scriam, pînă pe la două ,pînă pe la trei. Așa că de asta am întrerupt activitatea literară. Din cînd în cînd mai scriu ceva, cîte o povestire, sau cîte o poezioară, dar le țin pentru mine. Acuma nu le mai public. Celelalte s-au publicat.*

I : Totuși, am înțeles din discuțiile anterioare că ați vrea să vă adunați povestirile într-un volum.

R : *Vreau să public două sau trei lucruri. Aș vrea să public niște traduceri, pe care le-am făcut încă în Italia, pe cînd eram la Universitate. Interesul meu atuncea era să ne facem cunoscuți vecinii. Și eu descoperisem cultura vecinilor noștri, în Italia. Și descoperindu-le am vrut să le fac cunoscute și în România. Și atunci am alcătuit și am tradus o antologie de nuvele, de povestiri, din bulgară, pe care o am încă în manuscris (în limba română) și o antologie a poeziei lirice croate (pe care, tot așa, o am în manuscris). Cîndva aș vrea să public aceste lucruri în România. Au apărut cîteva, în reviste, din traducerile din poezia croată. Apoi aș vrea să public chiar aici un volum de povestiri.*

I : V-ați gîndit cumva la un titlu ?

R : *Nu. Încă nu m-am gîndit la un titlu, însă dat fiind că sînt povestiri scrise în limba italiană, mă gîndeam la un titlu probabil tot italienesc. Și s-ar putea să fie, din anumite motive, care se leagă de conținutul povestirilor,* Il sole fredo (Soarele rece). *Vor fi incluse povestirile, în limba italiană, așa cum s-au publicat în* Corriere Lombardo *și în* L'Europeo, *în Italia. Și apoi, aș vrea să public un al treilea volum pe care l-am alcătuit acuma pe baza celor publicate, tot așa, în Italia, în ziare, anume, un fel de dicționar modern de prostii, ceva similar cu* Dictionaire des idées reçues *al lui Flaubert, care e un dicționar de locuri comune, de ce spune lumea mereu, chiar cînd nu are nici o bază, de ceea ce se repetă ca o prostie tradițională.*

Și fiindcă am publicat în Italia o mică secțiune de idei «reçues», de prostii, de locuri comune, semnate cu pseudonimul Flaubertino, aș vrea să le reiau acum în volum. Am alcătuit volumul și i-am scris și prefața și-l am acolo în manuscris. Să vedem cînd se publică.

I : Poezia înțeleg că o țineți mai departe numai pentru uz intim.

R : *Poezia da. Fiindcă sînt și puține poeziile care s-ar putea publica. Fiindcă, cu timpul, devii mult mai sever cu tine însuți și nu mai publici tot ce ai fi publicat atunci, sau ceea ce, într-adevăr, ai publicat. Adică, de exemeplu, acel* Rondel al corăbiei din Nord *nu l-aș publica acuma, deși a fost publicat în* Jurnalul literar. *Și alte lucruri de același tip. Sau cîte-o poezie care apăruse în ziarul* Moldova, *sau în* Viața Basarabiei, *sau chiar în* Viața Românească *(cred că au apărut unele atunci, dar în* Jurnalul literar *au fost cele mai multe ; și ceva și în* Cuget moldovenesc). *Atuncea scriam și imediat trimiteam la publicat. Acuma sînt mult mai critic și nu aș mai publica toate aceste lucruri, pe care nu le consider decît ca experiențe, și nu piese într-adevăr valabile din punct de vedere estetic. Pe cînd povestirile, mi se pare că sînt scrise și la un alt nivel de maturitate critică și de conștiință literară și cred că se pot publica. De altfel au și fost apreciate foarte laudativ, încă de cînd se publicaseră în Italia.*

I : Ce v-a determinat să scrieți povestirile în limba italiană, abandonînd limba maternă ca limbă artistică ?

R : *Au fost și motive de ordin practic, adică mă găseam în Italia și vroiam să public aceste povestiri imediat, în ziarul pe care-l aveam atunci la dispoziție (fiindcă eram redactor tocmai la* Corriera Lombardo). *Și a fost în același timp și un motiv, să spun, de formație literară și în domeniul limbii literare. Proza e mult mai puțin spontană și mult mai grea în realitate decît poezia. Deci, poezia o scriam atuncea — și mai tîrziu, și chiar acuma, cînd îmi vine, tot așa îmi vine — în limba română. Pe cînd proza și elaborarea prozei și procedeele scrisului în proză, le-am învățat mai mult în Italia, unde, în secolul al XX-lea, s-a creat o proză foarte echilibrată, cizelată, șlefuită, lucrată, și care, totuși, dă impresia că nu e lucrată deloc, că e spontană. Și deci, mi-era și mie mai ușor tocmai să scriu proză în acest mediu al prozei artistice pe care îl cunoaștem și cu care aveam contacte în fiecare zi. Pe cînd, contactul cu proza românească îl pierdusem. Și, în același timp, și limba italiană era mult mai ușor adaptabilă la acest tip de proză decît limba română. Fiindcă în limba română, cel puțin pe-atuncea, exista puțină proză, să spunem fără iz, sau fără miros local, — proză excelentă, de multe ori. Și eu știu multe pagini de proză pe de rost din literatura română. De exemplu, la Sadoveanu, proză ca în* Hanu Ancuței : «Într-o toamnă aurie am auzit multe povești la Hanul Ancuței. Dar asta s-a întîmplat într-o depărtată vreme, demult, în anul cînd au căzut de Sîntilie ploi năprasnice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei...». *Cam așa sună* Hanu Ancuței... *Deci exemple de proză excelentă există, dar e o proză deja cu anumite trăsături, în același timp regionale, arhaizante, puțin adaptabile la teme internaționale sau moderne. E ceea ce se vede, de altfel, la Sadoveanu, care, cînd trece la teme orășenești sau la teme moderne, dacă nu poate să introducă cumva tradițiile, ca în* Oseminte, *sau peisajul acesta de natură infinită, primitivă, ca în* Uvar, *scrie o proză destul de fadă, destul de anodină (cînd e vorba de lucruri moderne sau de viață modernă). Sau la Rebreanu, de exemplu, există un puternic conținut tematic, însă proza ca atare e o proză de posibilități artistice destul de reduse. Și foarte puțini scriitori români scriau pe atunci proză ca proză, bună, să spunem, ca expresie. Gîndiți-vă, de exemplu, la Ionel Teodoreanu, ce proză fadă scrie, umplută de metafore, că ți-i lehamite de ele, fiindcă toate sînt trase de păr (ca în* Ulița copilăriei). *Se vede că sînt dorite, voite. Sau gîndiți-vă la verbozitatea lui Cezar Petrescu, care umple pagini întregi cu superficialități și cu discuții superficiale, fără să-l intereseze într-adevăr să exprime ceva și prin moduri de exprimare.*

Deci, în sensul acesta, mi se părea că italiana era mai potrivită pentru ceea ce voiam să spun eu ; ceea ce a fost, de altfel, spontan. Fiindcă, după părerea mea, există, într-adevăr, această identitate între intuiție și expresie ; că muzica nu se naște ca muzică abstractă și apoi se face pentru pian sau pentru flaut, ci se naște deja ca muzică pentru pian sau muzică pentru flaut. Și tot așa, această proză, cu calitățile artistice pe care le-o fi avînd, s-a născut și cu expresia italiană, care era cea care corespundea pentru mine intuițiilor pe care proza le exprimă.

I : Ce rol credeți că au jucat — existențial vorbind — creațiile literare în viața dumneavoastră ?

R : *Nu pot să spun că ele ar fi avut o importanță fundamentală din punct de vedere al formării culturale sau al misiunii pe care aș fi vrut să o îndeplinesc în cadrul culturii românești, fiindcă totdeauna au fost mai mult un fel de evadare din cotidian pentru mine și cel mult au contribuit, aceste experiențe — și preocuparea pentru literatură și stăruința asupra expresiei — la mărirea interesului pentru posibilitățile limbajului. Deci interesul față de foarte multele posibilități ale limbajului pe care apoi le-am susținut teoretic sau din punct de vedere descriptiv în lucrările de lingvistică, în parte îmi erau familiare tocmai fiindcă mă găseam și eu — cel puțin ca muncitor modest — în domeniul literar. Pe de altă parte, și știința trebuie scrisă, exprimată într-un anumit fel. Și există și probleme ale stilului științific, care nu este deloc stilul considerat arid și cu totul lipsit de savoare și inodor și incolor, ci este o formă de stil care exprimă totuși personalitatea și exprimă modul în care te înfrunți cu problemele ș.a.m.d. Și cred că unul dintre celelalte efecte la care mă refeream — al acestor experiențe — se vădește și în modul în care scriu despre lingvistică. Adică tot ceea ce e normă pentru structurarea textului, tot ceea ce e normă pentru exprimarea nuanțată a ideilor ș.a.m.d.*

nu sînt lucruri învățate de mine din punct de vedere teoretic, din tratate de retorică, ci sînt lucruri învățate prin experiența mea și prin munca la aceste texte literare și de critică.

I : Cum s-a făcut saltul de la poezie la filologie și în mod special la filologia romanică ?

R : *În realitate n-a fost un salt, fiindcă de la început aceste activități au fost paralele. Tocmai atunci cînd trimiteam poezii și eseuri la* Jurnalul literar, *făceam și planuri să scriu — nu știam pe atunci că existau alții mai potriviți decît mine s-o facă —, mă gîndeam să scriu o mare istorie a limbii române, să scriu despre cutare sau cutare probleme ale limbajului sau să scriu despre limba scriitorilor... Adică aceste planuri au fost, de la început, cel puțin paralele cu activitatea literară. Și, deci, ceea ce s-a produs a fost un fel de amorțire a activității literare, pe cînd cealaltă activitate paralelă s-a dezvoltat din ce în ce mai mult și a ajuns să fie dominantă.*

I : Fiindcă am vorbit despre debutul dumneavoastră literar, aș dori să evocați puțin atmosfera literară a acelor ani de dinainte de război, așa cum ați cunoscut-o la Iași.

R : *La Iași am cunoscut atmosfera și viața literară mai mult prin* Jurnalul literar *al lui Călinescu și prin cenaclul literar de la* Viața românească, *care se mai întrunea din cînd în cînd.*

Se înțelege că noi, studenții foarte tineri și mai puțin tradiționali și tradiționaliști în ale literaturii, ascultam mai mult de Călinescu și ne duceam mai ales la el. Desigur, din cînd în cînd ne mai lua cineva la o seară de lectură la Viața românească, *însă, în fond, cele mai multe întruniri și chiar experiența noastră literară era o experiență prin prisma* Jurnalului literar *și prin prisma lui G. Călinescu. Așa că nici legături directe cu scriitorii (cu cei care locuiau la Iași) nu aveam, fiindcă de-abia ajuns la Universitate, imediat m-am dus, ca alți colegi, sau am fost dus de cineva, nu-mi mai aduc aminte de cine, imediat la G. Călinescu, într-una din după amiezile în care se primea acasă la el.*

I : Ce amintiri vă leagă de G. Călinescu ?

R : *L-am avut profesor și l-am avut — să spunem așa —* patron literar *și critic. Întîi m-am dus — se înțelege, după ce m-am înscris la litere — la lecțiile lui Călinescu. El ținea un fel de seminar, luni dimineața, de la opt la zece. Și seminarul și conferința — el era conferențiar pe atunci — erau de critică și estetică literară. Deci, se făcea estetică și mai ales estetică literară. Și Călinescu înțelegea să facă estetică filosofică și estetică generală, nu numai poetică sau numai teorie literară, și publica în fiecare săptămînă, în* Jurnalul literar, *pe pagina întîi jos, un fel de feuilleton, o traducere a unui pasaj esențial din vreo scriere despre estetică — ori din antichitate, ori din estetica franceză, ori din estetica italiană ș.a.m.d. Și asta era baza discuției la seminar. Se citea asta și se discuta, se discutau aceste idei sau mai propunea el alte întrebări. De obicei, nu se făceau referate, cum se făceau la alți profesori. Se discuta pe bază de texte, dar se înțelege, că el trecea dincolo de ele. Punea probleme generale de estetică, de teoria artei, cîte ceva și din ce prezentase în cartea deja publicată pe atunci,* Principii de estetică.

La seminar, foarte repede, s-a stabilit un fel de dialog între Călinescu și cîțiva care frecventau seminarul. Cu Piru exista deja mai dinainte. Piru era deja colaborator la Jurnalul literar *și chiar un fel de redactor (sau fusese mai înainte); pe urmă cu Marino, care și el venea din cînd în cînd. Apoi eram eu ; Era un tînăr poet ; nu știu dacă pe urmă s-a mai afirmat sau a mai făcut ceva ; se numea Codin Oxa. Ați auzit ? Nu ? Asta la seminar. La prelegeri, Călinescu nu mai avea acest contact cu studenții. Vorbea* ex catedra *și, ca să zic așa, vorbea așa cum spune el că vorbea Iorga. Cum spune el, în* Istoria literaturii române, *dacă v-aduceți aminte, că Iorga intra furtunos, vorbea cu multă pasiune, scotea fițuici la care se uita supărat și pe urmă le arunca și vorbea fără fițuici ș.a.m.d. Cam așa făcea și el, dădea în același timp și un spectacol — fiind concomitent și actor și autor. Ceea ce îi era caracteristic era mai ales lectura poeziei, unde el refuza să citească poeziile, încercînd să le dea un sens, sau să sublinieze ceva, cum citea proza. Proza o citea foarte bine și, să spunem așa, actoricește. Pe cînd poezia o citea numai cu voce monotonă și exact la aceeași înălțime de ton, fiindcă spunea că dacă poezia e bună, va fi apreciată și așa. Și că, dacă se accentuează, la lec-*

tură, anumite aspecte, sau se pune accentul pe o expresie ori pe alta, asta înseamnă să intervii deja în interpretare și faci interpretare în momentul în care citești. Așa că citea totul cu o voce foarte monotonă și cam pițigăiată.

Prelegerile erau mai întotdeauna mici monografii. Aproape niciodată nu continua o temă. Sau continua cel mult două-trei ore succesive cu aceeași temă. Fiecare prelegere era ca o conferință și aproape întotdeauna era în legătură cu Istoria literaturii, pe care tocmai atunci o scria. O avea aproape toată terminată și din cînd în cînd lua cîte un aspect, cîte un fragment din această Istorie... și ni-l prezenta, însă într-o formă rotunjită, ca o conferință.

Așa, de exemplu, mi-aduc aminte că a vorbit odată despre proza românească. Ne-a citit apoi, un pasaj din Istoria hieroglifică, a lui Cantemir, fără să spună de cine era și, la sfîrșit, după ce a citit pasajul ăsta cu fîntînile făcute din patru elefanți, patru sloni întorși cu fața osebit ș.a.m.d., a întrebat : «Din cine e ?» «Din Cantemir !» Îi plăcea să sfîrșească cu un fel de butadă, sau cu un fel de revelație.

Asta, în ce privește lecțiile. La examen nu l-am putut cunoaște ca examinator, fiindcă am intrat să dau examenul cu el și mi-a spus că nu era nevoie să dau examen, fiindcă deja îmi pusese «foarte bine». Nu mai era nevoie de examen ; să dea examen ceilalți. S-a întîmplat la fel și cu alții.

Acuma vreau să mă întorc la el acasă, ca director al Jurnalului literar și ca patron puțin al tinerimii literare și critice de la Iași (în parte în opoziție cu lumea literară de la Iași), reprezentînd, ca să zic așa, ceea ce era pe atunci avangarda literară și critică. Însă nu înțelegea prin asta poezia de avangardă futuristă ș.a.m.d., ci poezia într-adevăr solidă a marilor poeți și a marilor scriitori din secolul nostru ; cu acea severitate de criterii estetice, pe care o avea el, ce ajungea pînă la negarea totală a unor scriitori care altfel, prin tradiție, în România aveau un anume prestigiu și erau autori de manual școlar. De exemplu, cînd vorbea de Vlahuță nu găsea aproape nimic sau foarte puțin, în ceva proză de amintiri. Alții erau aproape ignorați. Și nouă ne plăcea foarte mult să vedem că tocmai ceea ce ni se predase mai mult sau mai puțin la școală era contestat. Și el confirma ceea ce noi, educați puțin și prin literatura franceză, prin poezia lui Baudelaire, prin lectura lui Lautréamont și prin opera lui Arghezi și a lui Barbu și a altora, simțeam ca puțin valabil din punct de vedere estetic. Numai că la școală, se înțelege, nu îndrăzneam să ne exprimăm aceste păreri Vedeam confirmate acum aceste opinii ale noastre, dintr-un punct de vedere critic solid și serios.

Ceea ce-l caracteriza pe Călinescu în raporturile cu colaboratorii de la Jurnalul literar era foarte marea sa generozitate și deschidere către cei tineri. (dacă vedea că au stofă). Deci ne îndemna el să facem cutare sau cutare..., să scriem asta sau aia... Țin minte că odată... Dar să spun întîi cum l-am cunoscut.

Cînd am ajuns la Iași, cred că chiar în prima săptămînă, imediat m-am dus să-l văd. I-am spus că eram din Bălți, că-i trimisesem deja unele lucruri care se publicaseră și că pe urmă alte lucruri nu mi le-a mai publicat. Ș-atunci a spus așa : «A, matale ești. Mă bucur. Văd că ești român. Vroiam să te cunosc întîi. Matale ai idei îndrăznețe. Să vii la mine. Ce-mi aduci data viitoare ?» Atuncea i-am dat o poezie. Lui i-a plăcut poezia și pe urmă a publicat-o. Altădată m-a-ntrebat — se vorbea de poezii scrise în latinește ; de o poezie scrisă-n latină a lui Baudelaire, Franciscaei meae laudes —, m-a-ntrebat : «Da' mata știi latinește ?» Zic. «Da. Știu. Cum să nu știu ?!». Zice. «De ce nu scrii o poezie latinește ?». Zic. «Bine, o scriu ! Mîine v-o aduc». Și m-am dus acasă și am scris poezia Revelatio. Și imediat a publicat-o. A publicat-o c-o notă. Întotdeauna publica despre cei noi sau despre noutăți, la mijlocul paginei întîi, o coloană mică, în care spunea și ce-i o promoție și altele.

Sau, altă dată, mi-a dat el tema. Zice : «Ia scrie-mi un eseu despre o carte, despre Les Déracinés, a lui Maurice Barrès.». Vorbeam cu el de anumite experiențe pe care le-avusesem cu literatura populară, mai ales cu absurdul din strigături și zice «Scrie ! Scrie despre asta !» Atuncea am scris un articol care a fost publicat cu titlul Dadaism popular. Și așa mai departe. Adică el îmi dădea sau îmi sugera temele : «Fă-mi asta !», «Să faci asta». Și cred că proceda și cu alții tot așa. Pierdea foarte mult timp cu noi, fiindcă, de exemplu, rareori ne primea pe mai mulți împreună. Aproape totdeauna ne duceam cîte unul singur. Și stătea cu fiecare o oră, două ore, trei ore. Se scula de la masa de lucru, unde scria la Istoria literaturii române... și se întreținea cu noi, vorbind despre literatură, vorbind despre cultură, vorbind despre planurile noastre literare. Ne dădea sfaturi, corecta

și, în același timp, făcea el aproape tot Jurnalul literar, *cît era — patru pagini mari. Exista cîte ceva făcut și de Ivașcu, niște biografii literare. Apoi articolul de fond, pe pagina întîi, totdeauna de el (la stînga în coloana de la mijloc); jos, pe prima pagină, acest text de estetică, pregătit de el; pe pagina a doua — ori pagina întreagă, foarte mare, o monografie scrisă pentru* Istoria literaturii române... *ori aproape trei sferturi de pagină și, jos, pe aceeași pagină, pe pagina a doua, mici polemici literare ale lui, mai ales tocmai cu poezia de avangardă sau pretinsă de avangardă, sau cu «*poezia cu îngeri*», cum spunea el.*

I : Cu *Gîndirea.*

R : Gîndirea, *gîndirismul ș.a.m.d. Mai ales cu gîndirismul minor, pentru că gîndirismul major și originalitatea personală a unora dintre scriitorii de la* Gîndirea *— erau lucruri pe care le prețuia, se-nțelege. Mi-aduc aminte, așa, de exemplu, de o polemică cu Dan Botta, în care, după ce cita ceva din Dan Botta, scria :* «Putem continua această poezie». *Și continua :* «Cîinii cuprinși de furii / Ard în cerul gurii», *scrise de el, fiindcă avea o mare facilitate la scris, ca și la vorbit, de altfel. Din nefericire,* Jurnalul literar *a murit destul de curînd.*

I : Poate evocați mai pe larg acest moment, despre care mi-ați relatat cîte ceva și altă dată.

R : Tocmai, nu știm exact cum s-a terminat, ce s-a întîmplat cu Jurnalul literar, *fiindcă fuseseră în timpul verii, în anul 1939, niște conflicte pe care noi nu le-am știut, căci veneam atuncea la Universitate. Și în locul lui Piru (cînd am intrat eu la* Jurnalul literar, *așa, un fel de colaborator, împreună cu alții, care și ei aduceau din cînd în cînd cîte ceva, de exemplu un poet Chirnoagă, alt poet Mircea Pavelescu ș.a.; sînt toți trecuți acolo în* promoțiile *lui, pe care le făcea...), venise Ivașcu, care era un fel de redactor-șef al* Jurnalului literar. *Se ocupa și cu tipografia, cu toate aspectele tehnice, de care, în parte, ne ocupam și noi. Adică ne duceam chiar și la tipografie, corectam acolo. Și nu se știe din care cauză — fiindcă asta nu ne-a spus-o niciodată —, dacă a fost dintr-un conflict cu editorul Ath. Gheorghiu, care avea o librărie mare la Iași. Se pare că a fost un conflict cu editorul sau cu altcineva. Oricum, cînd noi pregăteam încă articole și totul părea că va merge înainte fără obstacole, dintr-odată Călinescu ne-a spus :* «Nu mai apare. S-a închis». *Cred c-a apărut din anul al doilea numai un număr. Nu-mi aduc aminte bine, dar cred c-a apărut numai un număr și pe urmă n-a mai apărut.*

Și cu asta s-au rărit atuncea și vizitele la el, fiindcă vizitele la Călinescu aveau mai mult acest scop, ca să pregătim ceva, s-aducem ceva pentru Jurnalul literar. *Tocmai mi-aduc aminte că-mi dăduse, între lucrările astea, să pregătesc un eseu despre estetica lui Alain, un estetician francez, mai mult sau mai puțin kantian, sau care a construit o estetică în sensul lui Kant. Eu am pregătit acest articol, i l-am dus și tocmai numărul următor nu a mai apărut, sau, cînd trebuia să apară, n-a mai apărut. S-a terminat* Jurnalul literar, *în sensul ăsta, abrupt. Mult mai tîrziu (pentru că în vară a venit ocuparea Basarabiei) l-am întîlnit pe Ivașcu și el mi-a spus că făcea ziarul* Iașul. «Veniți la ziar, că noi plătim ceva. Nu mult, dar ceva plătim !» *Și atuncea m-am dus la ziar și activitatea literară, așa cît se putea, am continuat-o la ziar. Acolo am mai publicat cîteva poezii, am mai publicat un eseu despre Ibrăileanu și altceva, nu-mi mai aduc aminte ce.*

I : Pentru că sîntem la *Jurnalul literar*, v-aș ruga să elucidați încă un aspect, pe care l-ați amintit doar în treacăt în convorbirea de față. Ce a determinat întreruperea colaborării dintre G. Călinescu și Al. Piru ?

R : Trebuie să spun că ceea ce știu eu, știu numai din auzite. Călinescu nu s-a manifestat niciodată în acest sens. Și Piru a fost totdeauna extrem de corect cu Călinescu. Deși, ca studenți, el era în anul patru și eu eram în anul întîi, totuși ne împrietenirăm. Surîdea, din cînd în cînd, cînd era vorba de Călinescu și de Jurnalul literar, *dar nu s-a exprimat niciodată negativ cu privire la el, și nici Călinescu n-a povestit ce se-ntîmplase. Din auzite, ce se poate reconstitui după atîția ani, am aflat că în timpul verii, fiind Călinescu în vacanță, Piru ar fi pupublicat (el, care rămăsese ca redactor al* Jurnalului *și trebuia să asigure apariția* Jurnalului) *a publicat, în pagina a doua, un mare eseu, cred că despre Topîrceanu. Și lui Călinescu — așa se spunea, sau spuneau gurile rele — nu i-a plăcut nici că această pagină a doua (care îi era mai mult sau mai puțin rezervată lui, și unde*

el își preciza valorificările literare) i-o luase altcineva, chiar numai provizoriu, sau nu i-a plăcut judecata lui Piru cu privire la Topîrceanu sau unele din judecățile lui Piru, deși cred că, în general, Piru judeca de multe ori în sensul lui Călinescu, chiar dacă nu cunoștea părerile lui Călinescu, fiindcă avea legături foarte strînse cu el și se găsea — deși cu mai multă maturitate decît noi — sub influența lui Călinescu. Totuși, se spunea că ceva nu i-a plăcut profesorului și că atunci s-a ajuns la un conflict, că Piru a trebuit să părăsească Jurnalul literar, *și Călinescu a publicat, ceea ce ne-a mirat pe noi, care încă nu știam nimica despre asta — căci eu eram încă la liceu sau eram între liceu și Universitate — ne-a mirat să vedem, după cîteva săptămîni numai sau chiar în săptămîna următoare, un nou articol tot despre Topîrceanu, scris de data asta de Călinescu. Și nu-mi aduc aminte, dar mi se pare că articolul cuprindea și aluzii la ceea ce se publicase în numărul precedent, precizîndu-se că el nu reprezenta punctul de vedere al directorului* Jurnalului literar *sau așa ceva. Asta e ce-mi amintesc, dar vă spun că eu nu eram încă la* Jurnal. *Asta se întîmplase vara și eu l-am vizitat prima dată pe Călinescu de-abia pe la mijlocul lui septembrie sau chiar pe la sfîrșitul lui septembrie, cînd m-am dus la Universitate.*

I : Domnule profesor, pentru că ați relevat pînă acum pe larg relațiile lui Călinescu cu colaboratorii săi, v-aș ruga să vorbiți și despre legăturile autorului *Enigmei Otiliei* cu contemporanii săi ieșeni. Ce legături existau între G. Călinescu și ceilalți profesori de la Universitate ? Cum se comporta el față de studenți ?

R : Cu studenții cred că aproape nu avea relații efective, în afară de aceia care îi erau colaboratori. Adică, relații prin lecții nu se stabileau, fiind materia lui, în programul de atunci, mai mult sau mai puțin secundară — materiile principale erau : istoria literaturii, istoria limbii *ș.a.m.d. Legăturile cu studenții nu existau la prelegeri, unde vă spuneam că vorbea ex* cathedra *și ținea mereu un fel de conferință. Întrebările pe care le punea erau mai mult retorice, spre a se vedea că studenții nu știu nimic. Zicea :* «De cine e ?», «De Cantemir !„ *Sau* «Din cine e ?» «Din cutare.» *Iar la seminar, în realitate, vorbeau aproape întotdeauna aceiași studenți, adică cei cîțiva mai răsăriți, cu care el văzuse că se putea stabili un dialog. Din cînd în cînd mai cerea să mai intervină altcineva. Dar de obicei nu era mulțumit. Spunea :* «Da, ar fi interesant așa...» *și nu mai continua. Se întorcea din nou la același mic grup cu care se stabileau aceste contacte. Și acest grup era al acelorași care frecventau și* Jurnalul literar.

Cu ceilalți profesori... ? Eu cred că, pe atunci cel puțin, Călinescu trăia într-un fel de izolare, datorită faptului că el nu era profesor plin, ci numai conferențiar, *deși scrisese mult mai mult decît alți profesori titulari și deși avea și un renume de critic mult mai mare. Asta pe de o parte. Pe de altă parte, fiindcă era extrem de ocupat cu* Istoria literaturii... *Scria în parte, și în parte corecta deja colile tipărite, care i se trimiteau mereu lui Al. Rosetti, la București, spre tipărire, pentru că volumul a apărut apoi, cînd ?*

I : În 1941.

R : În '41. Deci era tocmai cînd se publica cartea, și el era extrem de ocupat și îi rămînea puțin timp, și pentru contacte cu profesorii, cu colegii — mai ales că pierdea mult timp și cu Jurnalul literar, *și cu noi, din micul cenaclu — și îi rămînea foarte puțin timp pentru distracțiile lui. Lui îi plăcea să cînte din vioară, și, din cînd în cînd, cînd ajungeam la el acasă, se-auzea, tocmai cîntînd din vioară. În general, ieșea foarte puțin. Abia dacă se ducea din cînd în cînd la teatru. A ! Și unul din actorii de acolo era și student și colaborator la* Jurnalul literar, *Loghin.*

Așa că legăturile cu alți profesori, dacă le-a avut, nu-mi sînt cunoscute și convingerea mea e că el, pe unii dintre profesori, poate pe cei mai aproape de specialitatea lui, îi disprețuia. Adică puteți vedea ce scrie, de exemplu despre titularul catedrei de istoria literaturii române moderne de la Iași (care, pe-atunci, era Octav Botez) în Istoria literaturii române... *Sînt, cred, patru rînduri. Deci, asta era părerea lui. Fără îndoială, se simțea jenat de faptul că cellalt și alții erau profesori plini și el era numai conferențiar și că, probabil, alții se considerau mai* «științifici» *decît el. Pe cînd el, pretindea pe lîngă talent, care e de la sine înțeles în critică, și o muncă serioasă, atît pentru adunarea documentelor, cît și pentru toate cercetările migăloase biografice. Ceea ce el făcea din plin, publicînd acte de naștere, fotografii etc. Spuneau, de pildă :* «Pune fotografie neretușată, ca să fie mai autentică !» *În sensul ăsta, cred că se simțea și voia să fie un mare izolat, cu*

gîndul, de altfel, să treacă la Bucureşti, la prima ocazie posibilă, cînd se va deschide la Bucureşti vreun concurs sau aşa ceva. Şi legăturile le avea mai mult cu acest mic grup al lui din această nouă «Junime literară», care, se înţelege, n-a ajuns niciodată să aibă amploarea vechii «Junimi» dar care, totuşi, a reprezentat un moment atuncea în cultura şi în literatura românească şi a zguduit puţin, mai ales atmosfera ceva cam adormită şi amorţită de la Iaşi.

I : Ce alţi scriitori aţi avut ocazia să cunoaşteţi înainte de război ?

R : Din nefericire n-am cunoscut pe nimeni personal, în afară de Călinescu. Între altele şi din cauza timpului foarte scurt pe care l-am petrecut la Iaşi. De fapt, am stat vreo opt luni în total. Se înţelege, i-am cunoscut pe cei care veneau la cenaclu, la Viaţa Românească. *L-am cunoscut pe Sadoveanu. Pe Sadoveanu îl şi vedeam din cînd în cînd. Se vedea matahala lui, aşa, de film, de* Quai des brumes, *suind pe dealul Copoului. Îl văzusem şi înainte pe Sadoveanu în vara dintre liceu şi universitate, în trapeza Mănăstirii Neamţului, de fapt nu în trapeză, ci într-un fel de restaurant deschis care era la Mănăstirea Neamţului pentru turişti şi pentru vizitatori. El era acolo cu un grup, ori de vînătoare, ori de pescuit, dar cred că de vînătoare era, pentru că era îmbrăcat aşa, cam ca vînător.*

Alţi scriitori n-am mai cunoscut. Ştiam de unii dintre ei, ca Ionel Teodoreanu, că erau acolo. De Păstorel, tot aşa, ştiam că umbla prin Iaşi. Nu l-am văzut însă niciodată, nici nu-i căutam noi pe scriitori în momentul acela. Fiind studenţi, ne pregăteam mai mult profesional şi încă nu eram, ca să spun aşa, angajaţi profesional în literatură sau în critică. Legăturile cu sferele artei se realizau prin colaborarea cu Călinescu şi prin colaborare sporadică cu alte reviste şi ziare.

Mă împrietenisem doar cu un poet, Bogdan Istru, dacă aţi auzit de el...

I : Da, desigur.

R : Care a mai publicat şi mai tîrziu şi care lucra la Viaţa Basarabiei. *Altcineva ?...*

I : Despre Petru Caraman mi-aţi vorbit cu căldură...

R : Da, pe Caraman l-am cunoscut ca profesor. Într-adevăr, Caraman, care era profesor de slavistică, reuşea să entuziasmeze pe studenţi, fiindcă prezenta cultura populară. Tocmai în anul acela făcea, cred, cultura populară ucraineană la un curs. şi la seminar făcea gramatica comparată a limbilor slave. Însă prezenta lucrurile şi cu un simţ etnologic, şi cu un simţ pentru cultura populară cu totul speciale şi, în acelaşi timp, cu idei generale, de exemplu, nu ca ale lui Blaga, dar în genul lui Blaga despre spaţiul mioritic. *Şi el vorbea de un «spaţiu carpatin»... Şi m-am apropiat de el sufleteşte, ca un elev din anul întîi, încă foarte modest, de un profesor. Şi cînd m-am retras eu din Bălţi, în Moldova veche, am ajuns într-un sat aproape de Ştefăneşti, cred că se numea Truşeşti, unde am fost găzduit la un ţăran. Şi acolo am văzut în ziar că se pot înştiinţa rudele sau cunoscuţii de faptul că ne retrăseserăm, să ştie unde sîntem ş.a.m.d.*

Şi-atunci eu, care n-aveam pe nimeni în partea asta a Moldovei, zic să dau şi eu un anunţ la ziar, să anunţ Universitatea din Iaşi. Singura legătură a mea era cu Universitatea din Iaşi. Şi am anunţat Universitatea din Iaşi că mă aflu în satul Truşeşti la adresa următoare. Şi Caraman a citit anunţul departe — era mobilizat la graniţa Iugoslaviei, fiindcă era un moment foarte dramatic în România — şi de-acolo mi-a trimis 500 de lei la Truşeşti ; o faptă pe care, se-nţelege, eu n-am uitat-o şi n-am s-o uit niciodată, întrucît cineva cu care aproape că n-avusesem legături decît de la student la profesor şi la care doar prezentasem cîteva lucrări sau luasem parte la cîteva discuţii la seminar se gîndise să mă ajute într-un moment greu ! Faptul că-şi amintise de mine şi că s-a considerat dator să-mi trimită bani m-a mişcat profund.

Tübingen şi Kirchentellinsfurt, 15 noiembrie 1983

Convorbire realizată de *I. OPRIŞAN*

SYMPOSION

«TRADIȚIE» ȘI «INOVAȚIE» ÎN VIZIUNEA LUI JAUSS

Studiul de față, încredințat Revistei de istorie și teorie literară *spre publicare în premieră «mondială», a constituit contribuția profesorului Hans Robert Jauss la Congresul de Filosofie, desfășurat sub auspiciile Societății Filosofice vest-germane în luna septembrie 1984 la Köln. Regăsim aici cîteva din preocupările teoretice cele mai recente ale autorului* Istoriei literare ca provocare, *simptomatice pentru evoluția tot mai pronunțată a esteticii receptării, ale cărei direcții fundamentale de cercetare le-a definit, în anii '70, alături de Wolfgang Iser și de discipolii grupați în așa-numita «școală de la Konstanz», către o teorie a comunicării în și prin literatură. Comunicare pe care principiul capital al* dialogului cu alteritatea, *formulat de Jauss în descendența hermeneuticii lui Gadamer și independent de estetica lui Bahtin («descoperită» relativ tîrziu de romanist și valorificată abia în studiile de după 1980 — vezi colaborările la volumul* Dialogizität. *îngrijit de Renate Lachmann, München 1982, ca și la tomul XI, intitulat* Das Gespräch, *al seriei* Poetik und Hermenautik, *München 1984), o sintetiza în sfera esteticului prin procesul desfătării-de-Sine-în desfătarea-cu-Altul — valența kathartică a interacțiunii dintre operă și receptorul ei și expresie fidelă a praxisului ce generează, dincolo de norme și canoane, experiența estetică. În perspectivă diacronică,* dialogul *s-a văzut consacrat deja în polemica inițiată de Jauss în* Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. *din 1972, și reluată în* Ästhetische Erfahrung und literarische Herme nautik *(vezi versiunea noastră în limba român, Ed. Univers, 1983) împotriva esteticii negativității a lui Adorno și a Școlii de la Frankfurt; tezei conform căreia istoria literaturii reprezintă o succesiune de «schimbări de orizont» determinate de «distanța estetică» dintre Noutatea subversivă și așteptările «clasicizate» ale publicului — teză pe care el însuși o împărtășise în faimoasa prelegere inaugurată de la Konstanz, în 1967 —, îi va replica ulterior prin viziunea «revizuită» asupra «identificării» estetice, ca mediu al comunicării dintre operă și receptor, dintre prezent și trecut, dintre noutate și tradiție.*

*Tot astfel cum în proiecție sincronică arta nu se mărginește să contrarieze și să submineze, ci «*propune praxisului norme, fără a i le impune însă», *tranziția istorică de la Vechi la Nou este considerată în afara acelui mecanism al veșnicei confruntări, al salturilor bruște, al permanentei avangarde în care credeau, de pildă, formaliștii ruși.* Dialogului *dintre ficțiune și realitate, prin care cele două elemente își devin reciproc orizont de oglindire, de raportare, de comunicare, îi corespunde în dimensiune istorică relația dialectică dintre tradiție și inovație. «*În artă, Veciul poate fi păstrat doar printr-o permanentă reactualizare, prin selecție, uitare și reasimilare... Pe de altă parte, privilegiul estetic al Noului, care s-a impus în epoca modernă, presupune existența Vechiului... ca orizont necesar înțelegerii...». *Demonstrația pe care Jauss o face în studiul de față în legătură cu conceptul de «prag de epocă»* (Epochenschwelle) *este edificatoare.*

Transpunerea în limba română a textului jaussian s-a lovit de dificultățile cunoscute deja cu prilejurile precedente: o limbă vioaie, sfidînd morga comunicărilor academice, cultivînd, într-o tentă provocativ-ironică, paradoxul, cu o mobilitate combinatorie ce se nutrește dintr-o fantastică erudiție, pretinde un echivalent pe potriva fluxului tensionat al argumentației, a ușurinței cu care autorul asociază și disociază, cu care mînuiește idei și concepte. În măsura în care tentativa noastră a reușit, cititorul român are ocazia, o dată mai mult, de a... dialoga cu o operă teoretică de excepție, reper de neocolit în știința literară contemporană.

Andrei CORBEA

Hans Robert JAUSS

AUS ALT MACH NEU ? TRADITION UND INNOVATION IN ÄSTHETISCHER ERFAHRUNG

I

Das Fragezeichen zu dem mir angetragenen Thema erklärt sich vorab aus meinem Dilemma, vor Zeiten auf einem denkwürdigen Kongress dieser Gesellschaft : «Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschrift» (Münster, 1962) über die ästhetische Präferenz des Neuen schon das Meinige gesagt, hernach die Geschichte der *Querelle des Anciens et des Modernes* dargestellt (1965) und schliesslich den literarischen Prozess des Modernismus bis zu seinem vorläufigen Ende in der Post-Moderne aufgearbeitet zu haben. Die Beteuerung, mein letztes Wort in der Sache sei schon — auf dem Adorno-Kongress 1983 — gefallen [1], schlug Odo Marquard mit der Moderationsformel : AUS ALT MACH NEU in den Wind. Ich revanchiere mich, indem ich in meiner Not den frühen Marquard gegen den späteren Marquard aufrufe, um einen neuen Einstieg in das alte Thema zu finden. In seiner noch unvergessenen Dissertation : *Skeptische Methode im Blick auf Kant* steht die kühne Prognose : «*Die Auseinandersetzung mit der „Entzweiung" von „Zukunft" und „Herkunft" wird vielleicht zum tödlichen Prolegomenon einer jeden Metaphysik, die künftig noch wird auftreten können*» [2]. Der ahnungsvolle Philosoph antizipierte hier den späteren Streit der Fortschritts und der Bewahrungsphilosophie, die sich schon abzeichnende «Vollstufe» der Rivalität gegenwärtiger Geschichtsbegriffe, der er als «Fluchstufe» die Möglichkeitsphilosophie und als «Schwundstufen» die Wissenschafts — respektive die Endlichkeitsphilosophie nachordnete. Die Literatur — und Kunst — wissenschaft wurde damals noch kurzerhand der Fluchtstufe des Entzweiungsproblems zugeschlagen [3]. Obschon es keineswegs ruinös war, sich vom frühen Marquard auf eine Fluchtstufe verwiesen zu

DIN VECHI, NOU ? TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN EXPERIENȚA ESTETICĂ

1

Semnul de întrebare din titlul temei care mi-a fost propusă se explică, în primul rînd, prin situația dilematică de a-mi fi declarat încă de multă vreme, la un congres memorabil, cu tema Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt *(Münster, 1962), părerea asupra preferinței estetice pentru Nou, de a fi prezentat apoi istoria conflictului dintre antici și moderni (1965) și de a fi urmărit, în sfîrșit, procesul modernismului literar pînă la provizoria sa formă finală postmodernistă. Față în față însă cu formula provocatoare a lui Odo Marquard : DIN VECHI FĂ NOUL, mă văd silit să nu-mi respect asigurările date de a-mi fi spus ultimul cuvînt în această chestiune, încă la Congresul Adorno din 1983* [1]. *Îmi iau revanșa apelînd, în situația dificilă în care mă aflu, la Marquard cel de altădată împotriva celui de mai tîrziu, pentru a găsi o nouă cale de abordare a vechii teme. În neuitata sa dizertație :* Skeptische Methode im Blick auf Kant, *citim o prognoză îndrăzneață :* «Confruntarea cu problema „rupturii", dintre „viitor" și «origine" va deveni probabil o introducere fatală în orice metafizică, ce ar mai putea apare de acum înainte» [2]. *Previziunile filosofului anticipau disputa ulterioară dintre filosofia progresului și cea a conservării, «treapta culminantă», deja conturabilă a rivalității dintre conceptele actuale ale istoriei ; acesteia i-ar urma, ca «treaptă de evaziune», filozofia posibilității și apoi, ca «trepte regresive», filozofia științei și, respectiv, cea a finitudinii. Știința literaturii și teoria artelor au fost repartizate pur și simplu treptei de tranziție a disputei dintre trecut și viitor* [3]. *Deși faptul de a te vedea trimis de către Marquard cel timpuriu pe o treaptă de tranziție nu constituie nicidecum un dezastru, după cum astăzi este aproape onorabil să fii soli-*

[1] «Ursprung und Bedeutung der Fortschrittsidee in der 'Querelle des Anciens et des Modernes'», in : *Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt*, hg. H. Kuhn/F. Wiedmann, München 1964, S. 51—72 ; «Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität», in *Aspekte der Modernität*, hg. H. Steffen, Göttingen 1965, S. 157—178 ; «Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno», in *Adorno-Konferenz 1983*, hg. K. v. Friedeburg/J. Habermas, Frankfurt 1983 (stw 460), S. 95—130.

[2] O Marquard : *Skeptische Methode im Blick auf Kant*, Freiburg 1958 (3 1982), S. 47.

[3] *Ebd.*, S. 28.

sehen, wie es heute fast schon honorabel ist, vom späteren Marquard für eine Kompensationsstufe benötigt zu werden, möchte ich beide Angebote heute mit der These ausschlagen: für Literatur und Kunst ist die Entzweiung von Zukunft und Herkunft keine tödliche Aporie; ihre Vermittlung ist vielmehr ein Pensum, das den Künsten immer wieder neu gestellt war, das sie auf ihre Weise — also gewaltfrei — bewältigt haben und das sie auch wieder zu lösen hoffen. Mithin: nicht die im Thema dieser Sektion unterstellte ästhetische Präferenz des Neuen, sondern die Vermittlung des Neuen mit dem Alten ist der Königsweg der ästhetischen Erfahrung!

Als einer ersten, philosophisch unverdächtigen Kronzeugen möchte ich Paul Valéry anführen, der diese genuine Vermittlungsleistung der ästhetischen Erfahrung im Blick auf Leonardo da Vinci im zweiten der ihm gewidmeten Essays auf die Formel brachte «*Ob er nachahmt oder erneuert, er verwirft das Alte nicht schon darum, weil es alt ist, noch das Neue, weil es neu ist, sondern er weiss in allem etwas zu ergründen, was immer aktuell bleibt!*»[4]. Nachahmung und Schöpfung, Bewahrung und Erfindung, Tradition und Innovation bestimmen von Anbeginn wechselseitig die Geschichte der Künste; die einseitige Schätzung des Herkömmlichen wie die einseitige Behauptung des Neuen lassen den Traditionalismus wie den Modernismus unweigerlich in geschichtslosen Dogmatismus verfallen. Während Tradition in der Lebenswelt — wie handwerkliche Überlieferung am schönsten zeigt — unmittelbar von Generation zu Generation weitergereicht werden kann[5], vererbt sich künstlerische Tradition nicht unmittelbar und wie von selbst fort. Das Alte lässt sich in der Künsten nur durch immer neue Aktualisierung, durch Auswahl, Vergessen und Wiederaneignung bewahren, und zwar auch dort, wo der epistemologische Vorrang des Alten über das Neue, des Wie dererkennens über das Erkennen, der Tradition über alle Innovation, noch fraglos gilt[6]. Das *citat de către actualul Marquard pe o treaptă compensatorie, aș dori totuși să resping, prin următoarea teză, ambele oferte: pentru literatură și artă, ruptura dintre viitor și trecut nu reprezintă o aporie fatală; concilierea lor este mai curînd o îndatorire cu care artele au fost mereu confruntate și pe care au onorat-o în felul lor — deci fără constrîngeri — sperînd să o poată împlini astăzi din nou. Deci: nu preferința estetică pentru Nou înscrisă la tema acestei secțiuni, ci concilierea dintre Nou și Vechi este calea regală a experienței estetice!*

Ca prim martor principal, demn de toată încrederea din punct de vedere filozofic, aș dori să-l citez pe Paul Valéry, cel care, referindu-se la Leonardo da Vinci, în al doilea eseu pe care i l-a dedicat, a exprimat această genuină capacitate de mediere a experienței estetice prin formula: «Fie că imită sau înnoiește, el nu respinge Vechiul doar pentru că e vechi, nici Noul pentru că este nou, ci știe să găsească în toate ceea ce rămîne veșnic actual»[4]. *Imitația și creația, conservarea și invenția, tradiția și inovația determină de la bun început și în aceeași măsură istoria artelor; aprecierea unilaterală a Vechiului și afirmarea exclusivă a Noului conduc atît tradiționalismul cît și modernismul spre un inevitabil dogmatism lipsit de perspectiva istorică. În timp ce în universul practic tradiția poate trece nemijlocit din generație în generație — și exemplul cel mai frumos ni-l oferă transmiterea meșteșugurilor*[5] *— tradiția artistică nu se moștenește nemijlocit și de la sine. În artă, Vechiul poate fi păstrat doar printr-o permanentă reactualizare, prin selecție, uitare și reasimilare, chiar și acolo unde superioritatea epistemologică a Vechiului față de Nou, a recunoașterii față de cunoaștere, a tradiției față de orice inovație încă mai trece drept incontestabilă*[6]. *Pe de altă parte, privilegiul estetic al Noului, care s-a impus în epoca modernă, presupune existența Vechiului — pe care de altminteri îl respinge — ca*

[4] «*Il imite, il innove; il ne rejette pas l'ancien, parce qu'il est ancien, ni le nouveau, pour être nouveau; mais il consulte en lui quelque chose d'éternellement actuel*», éd. la Pleiade, Paris, 1957, Bd. I, 1210.

[5] Nach Th. W. Adorno: «Über Tradition», in: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt 1967 (es 201), S. 29—41.

[6] Das bezeugt etwa in Platons *Symposion* (207a—208b) Diotimas Vergleich der Reproduktion des animalischen und des geistigen Lebens, aus dem erhellt: «*Wie es dort ausdrücklich immer ein neues Wesen ist, das die Erhaltung der Art weiterträgt, so ist es offenbar beim menschlichen Wissen auch, dass es jeweils neue Aktualität gewinnen muss, wenn es überhaupt dasein soll*». So kommentiert H. -G. Gadamer: «Unterwegs zur Schrift?», in *Schrift und Gedächtnis*, hg. A. und J. Assmann/Chr. Hardmeier, München 1983, S. 16.

in der Neuzeit durchgesetzte ästhetische Privileg des Neuen andererseits, setzt das Alte, von dem es sich abstösst, als Horizont des Verstehens notwendig voraus, und zwar auch dort, wo das emphatisch Neue und Zukünftige — wie bei den Avantgarden unseres Jahrhunderts — das Erbe des Vergangnen in toto ausschlagen und alle Herkunft verleugnen will[7]. Wenn sich Antike und Moderne grosso modo nach dem epistemologischen Vorrang des Alten über das Neue, respektive des Neuen über das Alte scheiden lassen (auf die Frage nach der Schwelle, and der sich diese Umkehrung vollzog, komme ich zurück), ist doch Valérys Vermittlungsformel in der herkunftsbezogenen älteren wie in der zukunftsbezogenen neueren Kunst stets latent im Spiel: als ästhetische Lizenz des Neuen, die den Traditionalismus überlistet, wenn er sie nicht gewährt, wie andererse its als Kanon des Klassischen, dem sich auch der rigoroseste Modernismus nicht zu entziehen vermag (wie die «Klassiker der Moderne» zeigen). Wo alles nur regelmässig oder nur unregelmässig aufeinander folgt, entspringt — wie wiederum Valéry bemerkte — kein wahrer Gedanke[8]. Wo Kunst geradezu der Norm der Herkunft folgt, entsteht nur Epigonentum, wo sie allein auf das Neue und Neueste setzt und Zukunft selbst vorwegzunehmen glaubt, entsteht nur Dilletantismus (oder die Öde der Science Fiction). Tradition im Bereich der Künste realisiert sich weder in epischer Kontinuität noch in einer creatio perpetua, sondern in einem Prozess wechselseitiger Produktion und Rezeption, von Kanonbildung und Umbildung, Selektion des Alten und Integration des Neuen, aus dem in der ständigen Vermittlung von Herkunft und Zukunft die kommunikative Leistung der ästhetischen Erfahrung entspringt.

Als einen zweiten Kronzeugen möchte ich einen Autor der Epochenschwelle zwischen Mittelalter und früher Neuzeit, Dante Alighieri, anführen, der auf den ersten Blick noch ganz dem Alten — dem Rigorismus der Rechtsmetaphysik der scholastischen Theologie — verhaftet blieb und gleichwohl, blickt man auf die Wirkung seiner *Divina Commedia*, dem Neuen — der Rechtfertigung des individuellen und geschichtlichen Dasein — den Weg bereitete[9]. Dante hat sich mit ästhetischer Lizenz einen eige-

orizont necesar înțelegerii, chiar și acolo unde gustul emfatic pentru Nou și pentru tot ce înseamnă viitor tinde — ca în mișcările de avangardă ale secolului nostru — să conteste întreaga moștenire a trecutului și să renege întreaga tradiție[7]. *Dacă antichitatea și epoca modernă pot fi, în general, separate, în funcție de superioritatea epistemologică a Vechiului față de Nou, și, respectiv, a Noului față de Vechi (asupra nivelului la care s-a produs această schimbare voi reveni), formula lui Valéry referitoare la capacitatea de mediere a experienței estetice rămîne, în stare latentă, permanent valabilă, fie că e vorba de literatura mai veche, legată de trecut, sau de cea mai nouă, care se raportează la viitor: ca licență estetică a Noului, atunci cînd acesta este atît de abil încît se poate sustrage exigențelor tradiționalismului, sau, pe de altă parte, ca lege a clasicului, căreia nu i se poate sustrage nici cel mai riguros modernism (după cum o dovedesc chiar «clasicii modernismului»). Acolo unde toate se succed* numai *într-un ritm regulat sau* numai *într-unul neregulat nu se poate naște — după cum observa același Valéry — nici o idee autentică*[8]. *Atunci cînd arta respectă cu strictețe normele tradiționale nu se ajunge decît la epigonism, iar atunci cînd se bazează numai pe ceea ce este nou și foarte nou rezultă doar diletantism (sau un steril science-fiction). În domeniul artelor, tradiția nu se realizează nici printr-o continuitate epică și nici printr-o* creatio perpetua, *ci în cadrul unui proces de creație și receptare reciprocă, de instituire și transformare a canoanelor, de selectare a Vechiului și de integrare a Noului, din care decurge, printr-o permanentă mediere între trecut și viitor, capacitatea comunicativă a experienței estetice.*

Ca pe-un al doilea martor important aș dori să-l introduc pe Dante Alighieri, care aparține epocii de tranziție dintre evul mediu și începuturile epocii moderne, martor care, dacă la prima vedere este încă în întregime tributar Vechiului — adică rigorismului metafizic din cadrul teologiei scolastice — a deschis, cu toate acestea — luînd în considerație influența exercitată de Divina Comedie *— calea Noului, prin justificarea existenței individuale și istorice*[9].

[7] Hierzu kann ich auf meine Interpretation von Apollinaires Programmgedicht *Zone* verweisen, in: «Die Epochenschwelle von 1912».

[8] *A.a.O.* (wie Anm. 4), I, 1172.

[9] Zum f. siehe E. Auerbach: *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin/Leipzig 1929 und Vf.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt 1982, s. v. Dante.

nen Spielraum von Frage und Antwort eröffnet, indem er den Jenseitswanderer die Seelen der Toten nach irdischem Schicksal, Schuld oder Verdienst befragen und damit in den zeitlosen Räumen der Verdammnis, der Busse und der Seligkeit die Freiheit menschlicher Rede wiedererstehen liess. So konnte die geschichtliche Existenz individueller Personen ihre Sprache finden, die zuvor in der dogmatischen, nach Lastern und Tugenden kategorisierten Stufenordnung von Hölle, Purgatorium und Himmel wenn nicht namenlos so doch stumm geblieben war. Das Alte und das Neue vermittelt hier — nach der unvergesslichen Deutung von Erich Auerbach — eine *duplex sententia*, die erlaubt, die *Divina Commedia* sowohl allegorisch und kannonisch, als autoritative Antwort auf die Frage nach der latenten Gerechtigkeit des göttlichen Weltplans zu lesen, als auch den Text literal und historisch zu verstehen — als einen Spiegel der irdichen Welt und Geschichte, der im Endgesschick der Toten ihr individuelles Schicksal veilhundertfältig Gestalt werden lässt.

Obschon Dante den doxologischen Hintergrund der scholastischen Theologie noch unbefragt voraussetzt, hat er, während er in seinen Beispielreihen die gesamte Antike und christliche wie die zeitgenössische Geschichte exemplarisch und schon personenhaft erfasste, in seiner gigantischen Überschau eine oft höchst persönliche Kanonbildung vorgenommen und sich dabei nicht gescheut, der göttlichen Gnadenwahl stillschweigend — ehrfürchtig oder kühn, wie man's nimmt — nachzuhelfen. Er hat die Dichter, Weisen und Helden des heidnischen Altertums als gute Nichtchristen an Stelle der alttestamentarischen Patriarchen in den Limbus, eine elysiumartige Oase in der Hölle, versetzt, später gar noch Ripheus, eine Nebenfigur aus Virgils *Aeneis* ins Paradies verbracht; er hat Augustin im Kanon der Seligen verschwiegen, aber Siger von Brabant, den führenden Geist des lateinischen Averroismus, an die Seite von Thomas von Aquin gestellt; er hat einen zeitgenössischen Papst, Bonifaz VIII, under die Simonisten verdammt, über vielle prominente Zeitgenossen cum ira et studio gerichtet und seine politische Parteinahme für Kaiser Heinrich VII. in die Prophetie eines zukünftigen Retters für Italien gekleidet. Er hat die stärkste Barrière des theologischen Dogmatismus: die Forde-

Prin licență estetică, Dante și-a asigurat o anumită libertate de mișcare pentru vehicularea diferitelor întrebări și răspunsuri, lăsîndu-l pe cel descins în lumea umbrelor să pună sufletelor celor morți întrebări privitoare la destinul lor pămîntesc la păcatele sau meritele lor și făcînd astfel să reînvie, în spațiile atemporale ale osîndei, pocăinței și mîntuirii, libertățile limbajului uman. În acest mod a reușit existența istorică a individualităților să-și regăsească propria voce care în împărțirea dogmatică, în funcție de vicii și virtuți, în trei trepte: infern, purgatoriu și paradis, rămăsese, dacă nu chiar fără identitate, condamnată totuși la tăcere. Vechiul și Noul creează aici — potrivit neuitatei interpretări a lui Erich Auerbach — posibilitatea existenței unei duplex sententia *ce permite atît lectura alegorică și canonică a* Divinei Comedii, *ca replică autorizată la problema legitimității latente a lumii proiectate de zei, cît și înțelegerea literală și istorică a textului — ca oglindă a lumii și istoriei pămîntești, în așa fel încît destinul ei individual să apară, însutit multiplicat, în destinul celor morți.*

Deși admite, încă fără a-l pune sub semnul îndoielii, fundalul doxologic al teoriei scolastice, Dante își propune în uriașa sa privire de ansamblu, integrînd seriilor de exemple într-un mod remarcabil și personal, toată antichitatea, istoria creștină și cea contemporană, fixarea propriilor canoane nesfiindu-se să dea în mod tacit, cu supunere sau curaj, — după cum vrei s-o iei — o mînă de ajutor grației divine. În locul patriarhilor din Vechiul Testament, i-a adus în Limb, oaza edenică a infernului, (socotindu-i buni, chiar dacă nu erau creștini), pe preoții, înțelepții și eroii antichității păgîne, iar mai tîrziu l-a adăpostit în paradis pe Rifeu, personaj secundar din Eneida *lui Vergiliu; în pomelnicul preafericiților l-a trecut sub tăcere pe Augustin, dar pe Siger de Brabant, spiritul conducător al averroismului latin l-a așezat alături de Thomas d'Aquino; pe unul din papii epocii, Bonifaciu al VIII-lea l-a osîndit printre simoniaci; a judecat* cum ira et studio *multe din notabilitățile vremii, iar atitudinii sale politice în favoarea împăratului Henric al VII-lea i-a dat înfățișarea unei profetice invocări a salvatorului Italiei. A respectat cea mai puternică barieră a dogmatismului teologic, și anume pretenția de a-i lipsi pe cei*

rung, den Verdammten alles Mitleid zu versagen, zugleich respektiert und poetisch überspielt, indem er seine persönliche Betroffenheit bis zur Gebärde des stärksten Affektes steigerte, den Sturz in eine todgleiche Ohnmacht angesichts von Francesca und Paolo, aber hernach wieder von Vergil tadeln liess. Er hat nicht zuletzt Odysseus als Verkörperung des antiken Wagemust die Fahrt hinaus über die Säulen des Herkules, die Grenze der alten Welt, antreten lassen, gewiss nicht ohne seine Grenzüberschreitung am Ende als Hybris der zu verwerfenden Weltneugier mit dem Scheitern am dunklen Berg des Weltmers (dem versagten irdischen Paradies ?) zu ahnden, aber doch auch schon als Ahnung eines neuen Selbstbewusstseins der kommenden Zeit, das den Trieb nach Erkenntnis und Erfahrung *(esperienza)* als edelste Leidenschaft in der Natur des Menschen entdecken sollte. Ich erinnere an die vielzitierten Verse aus Odysseus' Mahnrede an seine Gefährten : *«Oh Brüder, rief ich, die durch hunderttausend / Gefahren hier zum Westen sind gelangtz, / Versagt dem kurzen Wachsein unsrer Sinne, / Das uns verblieben ist, versagt ihm nicht. / Dass wir es wagen, stets der Sonne nach / Die menschenleeren Länder zu befahren. Bedenkt, aus welchem Samen ihr entsprangt : / Euch ward bestimmt, nicht wie das Vieh zu leben, / Nach Grösse, nach Erkenntnis sollt ihr suchen !»*[10].

Wenn es grossen Dichtung immer wieder vermocht hat, den Erfahrungshorizont des Vergangnen mit dem Erwartungshorizont des Gegenwärtigen und damit auch das Normative der Herkunft mit den Möglichkeiten der Zukunft zu vermitteln, wäre diese Leistung der ästhetischen Erfahrung im Sinne von Odo Marquard zurecht als *«Vollstufe des Entzweiungsproblems»* und auch heute wieder als Chance seiner Lösung anzusehen. Diese Chance wird den Künsten gewiss auch darum erleichtert, weil die ästhetische Reflexion der Antinomie von Bewahrungs- und Fortschrittsphilosophie enthoben ist. Die ästhetische Theorie kann die Präferenz des Neuen behaupten, ohne das Alte per se zu diskreditieren, den Prozess der Emanzipation fördern und zugleich den Kanon des Vergangenen in seiner Umbildung bewahren, ohne selbst dem hypertrophen Gesetz des Fortschritts botmässig zu werden. Die Geschichte der Künste ist

osîndiți de orice formă de compasiune, dar a și încălcat-o pe plan poetic, știind să-și intensifice propria emoție pînă la manifestarea celor mai puternice sentimente, — prăbușirea într-un leșin asemănător morții la vederea Francescăi și a lui Paolo, — lăsîndu-se însă apoi dojenit de Vergiliu. Îi îngăduie, de asemenea, lui Odiseu, întruchipare a îndrăznelii antice, să plece dincolo de coloanele lui Hercule (care reprezentau hotarele lumii vechi), nu fără a-l face să perceapă însă această călătorie, odată cu naufragiul de la muntele oceanului planetar (paradisul pămîntesc **pierdut** *?) drept hybris al condamnabilei curiozități omenești, dar și ca prevestire a conștiinței de sine a vremurilor viitoare, ce trebuiau să descopere în impulsul spre cunoaștere și experiență cea mai nobilă pasiune a naturii umane. Amintesc aici mult citatele versuri în care Odiseu îi îndeamnă pe tovarășii săi :* «O, frați, grăit-am, ce-ați ajuns hotarul / Apusului și-ați tras la greu ca mîne, / acestei veghi îi veți curma amarul ; / deci scurtului răstimp ce va rămîne / nu-i luați putința — această lume vastă / s-o cerceteze-n drum spre soare-apune. / Gîndiți-vă la seminția voastră : / nu-i vită omul, ci-i făcut să ducă / știința și virtuțile pe creastă» [10].

Dacă marea creație literară a fost mereu capabilă să facă legătura între orizontul experienței trecutului și orizontul așteptării prezentului și, în felul acesta, și legătura dintre normele tradiției și posibilitățile viitorului, această capacitate a experienței estetice ar trebui să fie privită pe drept cuvînt — în sensul dat de Odo Marquard — ca «treaptă culminantă a problemei disocierii» *și din nou, ca o altă modalitate de soluționare a acesteia. Șansa le este facilitată artelor, firește, și datorită faptului că reflecția estetică asupra antinomiei dintre filozofia conservării și cea a progresului este aici eludată. Teoria estetică își poate susține preferința pentru Nou fără a discredita Vechiul* per se, *poate să încurajeze procesul emancipării și, în același timp, să conserve canoanele Vechiului în continua lor transformare, fără să devină ea însăși tributară legii hipertrofice a progresului. Istoria artelor nu este nici o istorie a*

[10] Übersetzung von H. Friedrich : «Odysseus in der Hölle», in : *Romanische Literaturen. Aufsätze II*, Frankfurt 1972, S. 77.

weder Fortschrittsgeschichte, noch ein nurmehr anwachsendes Erbe. Auch wenn in der fortgeschrittenen Moderne neue Kunts provokativ genen alte Kunst geschaffen wird, stösst das Neue das Alte nicht — wie im Paradigmenwechsel der Wissenschaftsgeschichte — für immer ins Museum des Historismus zurück, sondern macht es dem ästhetischen Bewusstsein oft überhaupt wieder verfügbar. Dafür möchte ich als meinen dritten Zeugen jetzt noch einen Autor der Epochenchwelle zwischen dem Historismus der Romantik und Ästhetizismus der Moderne anführen.

Derselbe Baudelaire, der gemeinhin als radikalster Verfechter einer Ästhetik der *Nouveauté* angesehen wird, hat in seinem Bericht über die Weltausstellung von 1855 wie in *Le peintre de la vie moderne* (1859) als einer der ersten Kritiker die Wendung vom Historismus zum Ästhetizismus diagnostiziert und dabei das vielgeschmähte «imaginäre Museum» als ein «Moderne» auf eine Weise kritisch gewürdigt, die wohl auch einem toleranten «Ancien» zu denken geben könnte [11]. Der weltweite Pluralismus der ausgestellten Produkte industrieller wie handwerklicher Kunst, ihre oft befremdliche, unerklärt faszinierende Schönheit, erfordere einen «modernen Winckelmann». Nun müsse der kritische Betrachter erst wieder lernen, sich anzueignen, was der vermeintlich zeitlose Kanon des Schönen ausschloss, und gerade im Fremden, Bizarren und Individuellen den Inbegriff einer «beauté universelle», das Neue als das von keiner Regel ableitbare Schöne, erkennen und anerkennen. Auf den Verlust der Aura des klassischen Kunstwerks antwortet hier eine neue ästhetische Erfahrung mit der Reauratisierung der ausgestellten oder musealisierten Künste! Diese moderne Ästhetik trifft der Vorwurf einer blossen Abstraktion des ästhetischen Bewusstseins zu Unrecht. Zum einen, weil das imaginäre Museum, das die Schätze der Ferne und der Vergangenheit versammelt, die Dinge — wie Walter Benjamin so treffend formulierte — *«von der Fron, nützlich zu sein, befreit»*, damit *«das völlig Irrationale (ihres) blossen Vorhandenseins durch Einordnung in ein neues eigenes geschaffenes System, die Sammlung (überwindet)»*, sie derart in unserem Raum gegenwärtig und damit wieder erfahrbar macht [12]. Zum andern, weil hier gerade das Neue als ästhetische

progresului și nici un simplu patrimoniu care sporește mereu. Chiar dacă în orientarea modernă avansată, noua artă este creată ca o provocare împotriva artei vechi, Noul nu alungă Vechiul, pentru totdeauna, în muzeul istorismului — precum în schimbările paradigmatice din istoria științei — ci, adesea, îl pune cu deosebire la dispoziția conștiinței estetice. De aceea aș dori să citez, ca pe-un al treilea martor, un autor al epocii de tranziție dintre istorismul romantic și estetismul curentelor literare moderne.

Baudelaire, privit de obicei ca apărător radical al unei estetici a Noului, a fost unul dintre primii critici care, în expunerea asupra expoziției internaționale din 1855 și, de asemenea în Le peintre de la vie moderne *(1859), a diagnosticat trecerea de la istorism la estetism și, în calitate de modernist, a evaluat critic mult ponegritul «muzeu imaginar», într-un mod care putea să dea de gîndit chiar și unui tolerant susținător al Vechiului* [11]. *Pluralitatea produselor industriale și artei manufacturiere expuse, frumusețea lor deseori bizară, inexplicabilă, fascinantă, ar avea nevoie, după el, de un «Winckelmann modern». Observatorul critic ar trebui să învețe din nou să-și apropie ceea ce a exclus așa-zisa lege atemporală a frumosului, să recunoască și să aprecieze, tocmai în ceea ce este straniu, bizar și individual, esența unei «beauté universelle», Noul ca frumos ce nu poate fi atribuit nici unei reguli. O nouă experiență estetică dă aici replica la pierderea aurei operelor de artă clasice, refăcînd nimbul în jurul noilor forme artistice expuse, la rîndul lor, muzeificate! Ideea unei simple abstractizări a conștiinței estetice constituie un reproș nedrept la adresa acestei estetici moderne. În primul rînd deoarece muzeul imaginar, în care se acumulează comorile depărtărilor și ale unor epoci trecute, «eliberează [lucrurile] de* obligația de a fi utile» — *conform formulării atît de potrivite a lui Walter Benjamin — pentru ca «totala lipsă de rațiune a simplei lor existențe» să le readucă, «printr-o reordonare într-un sistem propriu, nou creat, depășind simpla colecție», în spațiul nostru și să ni le facă astfel din nou accesibile* [12]. *În al doilea rînd, deoarece tocmai aici Noul,*

[11] *Oeuvres*, ed. de la Pléiade, Paris 1951, S. 680 ff.
[12] *Das Passagenwerk*, Werkausgabe V. 1, 1135 ; 271 ; 273.

Qualität zum Schlüssel werden kann, um das Ferne und Alte in seiner Fremdheit zu entziffern. Und zum Dritten, weil auch schon Baudelaire das ästhetische Bewusstsein der Einfühlung, d.h. dem falschen Bewusstseien des Historismus entgegengesetzt hat, den die ästhetische Erfahrung der Moderne — so füge ich hinzu — zugleich beerbt. Ästhetische Erfahrung kann hinfort über das zeitlich Ferne und räumlich Fremde frei verfügen, weil die historische Arbeit zuvor das Schatzhaus der Erinnerung gefüllt und das historische Verstehen der Werke aller Epochen im diachronischen Kontinuum der Geschichte so aufgearbeitet hat, dass nunmehr das daran gebildete ästhetische Verstehen auf die synchrone Anschauung menschlicher Kunst ausgreifen und seinen eigenen. Ort neu bestimmen kann. Warum soll die *«ästhetische Unterscheidung»*, die *«allein auf die ästhetische Qualität als solche hin auswählt»*, nach H. G. Gadamer notwendigerweise in Abstraktion enden und von Übel sein [13], wenn sie offenbar doch auch eine — für unsere Zeit unersetzbare — hermeneutische Leistung zu erbringen vermag ?

Es wäre verlockend, die These historisch zu erläutern, wie gerade die ästhetische Präferenz des Neuen in der Geschichte der ästhetischen Erfahrung immer auch wieder das Alte neu verstehbar zu machen vermochte, sei es durch Interpretation oder Kritik, Zitat oder Parodie in der klassischen Tradition, sei es durch das «imaginäre Museum» des 19. wie schliesslcih durch das Prinzip der Intertextualität des 20. Jahrhunderts. Auf diese Weisen des *Aus alt mach neu* kann ich hier nicht eingehen. Statt dessen möchte ich versuchen, zweit Grenzprobleme zwischen Ästhetik und Philosophie, ästhetischer und geschichtlicher Erfahrung, zu erörtern : die ästhetische Präferenz bei der Wahrnehmung des Neuen an Epochenschwellen (im Blick auf Hans Blumenberg) und bei der *Rettung des Vergangenen* (im Blick auf Walter Benjamin).

ca trăsătură estetică, poate deveni cheia care să descifreze, în toată alteritatea sa, ceea ce este îndepărtat și vechi. Și-n al treilea rînd, deoarece deja Baudelaire opusese conștiința estetică a empatiei falsei conștiințe a istorismului preluat, — adaug eu, — și de experiența estetică a epocii moderne. După ce travaliul istoric a umplut trezoreria memoriei și a prelucrat înțelegerea istorică a operelor din toate epocile în continuitate diacronică, în așa fel încît înțelegerea estetică formată adiacent se poate exersa în perspectivă sincronică asupra artei, definindu-și astfel rolul specific, experiența estetică poate dispune de acum înainte liber asupra a ceea ce este îndepărtat din punct de vedere temporal și necunoscut din punct de vedere spațial. De ce să sfîrșească — potrivit lui H. G. Gadamer — «aprecierea estetică», care «selectează în funcție de calitatea estetică în sine», într-o abstracțiune, sau să aibă o valoare negativă [13], *dacă, în mod evident, ea poate îndeplini și o funcție hermeneutică — de neînlocuit astăzi ?*

Ispititoare ar fi explicarea din perspectivă istorică a tezei conform căreia, în istoria experienței estetice, tocmai preferința estetică pentru Nou este capabilă să dea în permanență un sens Vechiului, fie prin interpretare sau critică, citat sau parodie în tradiție clasică, fie prin «muzeul imaginar» al secolului al XIX-lea sau, în cele din urmă, prin principiul intertextualității din secolul al XX-lea. Asupra acestor aspecte ale temei date nu mă pot opri acum. În schimb aș dori să încerc să analizez două probleme aflate la granița între estetică și filozofie, între experiența estetică și cea istorică : preferința estetică în cazul perceperii Noului în momentul trecerii de la o epocă la alta (pornind de la Hans Blumenberg) și în cazul «salvării trecutului» [Rettung des Vergangenen] *(pornind de la Walter Benjamin).*

Versiune românească :
Mariana MACAREVICI

[13] Mit Bezug auf seine Kritik an der «Abstraktion des ästhetischen Bewusstseins», in : *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1980, S. 81.

PARIS, CAPITALE ET CÉRÉMONIALS — THÉÂTRE SELON MALLARMÉ *

«Tout se résume dans l'Esthétique et l'Economie politique.»
(Mallarmé, La Musique et les Lettres)

Mallarmé et le théâtre :

Mallarmé n'était, on le sait, ni homme de théâtre ni dramaturge. La seule qualité que ses confrères dans ce domaine eussent pu lui reconnaître fut celle de critique dramatique, mais d'occasion, pour la naissante *Revue Indépendante,* pendant une saison, de 1886 à 1887, encore pue la plupart d'entre eux ne s'en aperçoivent même pas. Sa carrière de poète ne fut-elle pas marquée, dès le début, par un échec de poète-dramaturge, et son investigation poétique ne fut-elle pas motivée par son exclusion du monde des spectacles ? Même lorsqu'il tenait sa chronique théâtrale dans la revue fondée par Dujardin, il ne cachait jamais sinon le dégoût (tout de même il ne pouvait, dit-il «décréter abject un milieu de sublime nature» (p. 206) [1], du moins un certain «désintéressement» (p. 183), dont témoignait l'extrême complexité poussé jusqu'à la provocation, de sa prose. «Allez-vous au théâtre ? — Non, presque jamais», «Au reste, moi non plus !» *(ibid.).* Tels furent les propos qui dans les *Notes sur le théâtre* affichait le parti-pris du poète du «monstre» (205) nommé «Théâtre», «Médiocrité qui parad(e) au lieu divin» *(ibid.),* ou «la bête (...) fleurie, comme en un dernier affolement, de l'éblouissant parade de la chair et du chant» (entendons le ballet et l'opéra) à moins qu'il ne s'agisse de «l'imagination pire et sournoise» mettant sur la scène «seulement des gens pareils aux spectateurs» (les comédies de moeurs, p. 205).

Malgré cette prise de position en apparence assez négative, et tout en déclarant que l'époque qu'il vivait était un «interrègne» (p. 206) [2] pour l'art souverain, Mallarmé n'a jamais cessé de s'intéresser au théâtre. Après l'abandon des formules scéniques du *Faune* et d'*Hérodiade,* qui fut suivi de la grave crise dont il sortait par *Igitur, la Dernière Mode* déployait, en 1879, une chronique minutieuse sur les activités théâtrales et musicales de Paris ; sa correspondance, tout le long des années 76 et 77, parlait de son projet d'un «vaste mélodrame populaire» [3], préoccupation relayée, semble-t-il, à l'intérêt qu'il portait à l'Exposition Universelle, en occurence, celle qui se préparait pour 1878 [4]. Mais surtout, depuis 1885, parallèment à l'ultime tentative d'achever *les Noces d'Hérodiade-mystère,* une part considérable de ses écrits sera consacrée à des réflexions sur le théâtre. *Crayonné au théâtre* avec *Richard Wagner — rêverie d'un poète français* et trois morceaux d'*Offices* constituent une étape décisive dans l'élaboration de l'idée de *Livre.*

La raison pour laquelle j'ai choisi ce sujet relève de ce simple fait que Mallarmé toujours envisageait la problématique du théâtre comme spécificité inhérente à la Capitale moderne. «Il ne se passe pas moins», écrit-il dans *Le genre*

---

* Comunicare prezentată în cadrul Congresului de literatură comparată organizat la Paris, între 22 aprilie — 2 mai 1984, cu tema *Paris et le phénomène des capitales littéraires — carrefour ou dialogue des cultures.* În numărul trecut al revistei am publicat comunicările lui Pierre Rivas şi Manfred Gsteiger, ţinute în cadrul aceluiaşi *congres.* Textul de faţă, aparnînd lui Moriaki Watanabe, profesor la Universitatea din Tokio, ne-a parvenit, ca şi celelalte două, prin bunăvoinţa lui Adrian Marino *(n. red.)*

[1] Toutes les citations de Mallarmé se réfèrent, sauf indications, à l'édition établie par Yves Bonnefoy : *Igitur, Divagations, Un coup de dés,* Gallimard, «Poésie», 1976. *O. C.* renvoit aux *Oeuvres Complètes* de Stéphane Mallarmé, *«la Bibliothèque de la Pléiade»,* 1945, et *C. II* au tome II de la *Correspondance* de Mallarmé, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, 1965.

[2] Voir aussi un passage de *l'Action restreinte :* «Sans doute (...) on traverse un tunnel — *l'époque* — celui, long le dernier, rampant sous la cité avant la gare puissante du virginal palais central, qui courronne» (p. 257).

[3] Voir ses lettres à O'Shaughnessy, du 30 janvier 1876 (*C. II,* p. 101), au même du 6 février (*ibid.* p. 103), à Marius Roux du 6 mars (*ibid.* p. 106), à O'Shaughnessy, du 20 mars (*ibid.* p. 108), à Mrs Sarah Helen Whiteman du 12 janvier 1877 («un drame à faire jouer à époque fixe», *ibid.* p. 144), à la même des 18 et 28 mai «drame magique, populaire er lyrique», «l'oeuvre triple» qu'il donnera «simultanément» ; «mettant comme un Néron le feu à trois coins de Paris», (*ibid.* p. 151), à la même du 31 juillet (*ibid.* p. 154), à O'Shaughnessy du 28 décembre de la même année (*ibid.* p. 159).

[4] Voir ses lettres à O'Shaughnessy du 28 décembre 1877 (*ibid.* p. 159) et à Léon Cladel du 15 mai 1878 (*ibid.* p. 178).

ou des modernes, «que des gens adviennent, vivent, séjournent en la ville : phénomène qui ne couvré, apparemment, qu'une intention d'aller quelquefois au spectacle» (p. 206). Tout en «exhib(ant) avec dandysme, (son) incompétence, sur autre chose que l'absolu» (p. 230), le poète reconnaît la fascination majeure du théâtre en tant que phénomène tout particulier de la grande capitale moderne. «Un vent ou peur de manquer à quelque chose», écrit-il dans *Plaisir sacré*, «exigeant le retour, chasse, de l'horizon à la ville, des gens» (p. 281) le phénomène «théâtre», par son essence, s'afirme en opposition avec la «Nature», qui chez Mallarmé reste identifiée avec la *forêt* [5]. En même temps, il est un *désir* impérieux qu'éprouve la société, besoin que Mallarmé aime à comparer à une «faim» : «le trou magnifique ou l'attente qui, comme une faim, se creuse chaque soir, au moment où brille l'horizon, dans l'humanité — ouverture de gueule de la Chimère méconnue et frustrée à grand soin par l'arrangement social» (p. 178).

Si ses «passions d'art presque contradictoires» ont été du ballet et de l'orgue (*Autobiographie*, novembre 1885, p. 376), il n'en est pas moins que son interrogation sur le théâtre s'inspirait de «l'afflux (...) de la symphonie récente des concerts» (p. 237), l'une des dernières modes culturelles de la Troisième République, ce qui nous oblige tout naturellement à élargir la notion même de théâtre. Déjà *la Dernière Mode*, dans sa livraison inaugurale du 6 septembre 1874, déclarait que «l'art dramatique de notre Temps, vaste, sublime, presque religieux, est à trouver» (*O. C.* p. 717). D'ailleurs, n'a-t-il pas mis à sa *Gazette et programme* le sous-titre de *Distractions et solennités du monde ?*

En effet, depuis son *Richard Wagner* (août 1885), où il était dit : «Cérémonie d'un jour futur qui gît au sein, inconscient, de la foule : presque un Culte !» (168), «religieux», «sacré», «culte», «office», «oficiel», tels furent les termes qui revenaient constamment sous la plume de Mallarmé s'interrogeant sur le théâtre. Et comme l'indique de façon éloquente le sous-titre qu'il a donné au chapître *la Seconde divagation* de *Vers et Prose*, il s'agissait bien de «cérémonials», ou plus précisémtnt de la recherche de modèles des cérémonials de l'avenir, «fêtes» ou «modernes Jeux» [6], destinés à la «Foule», qui selon Mallarmé «commence à tant nous surprendre comme élément vierge» (p. 284). S'il est vrai que «tout se résume dans l'Esthétique et l'Economie politique» (p. 369), il faut désormais s'interroger de quelle esthétique il s'agit et dans quelle économie politique celle-ci s'avère intégrée.

Esthétique :

La Seconde divagation : cérémonials nous y aidera, car le texte, effectuant un véritable *collage* à partir de morceux déjà parus dans les périodiques, présente comme un ensemble paradigmatique quatre modèles de cérémonials de l'avenir, que nous résumons, en le complétant avec d'autres éléments contextuels [7] :

1) «récitation» (p. 238) des poèmes «héroïques» (p. 237, *V. P.* p. 157), dont le modèle reste *le Forgeron* de Banville, mais «à soi fondant ces deux (la musique et le théâtre) isolent de vague et de brutal, l'Ode, dramatisée par des effets de coupe savants : des scènes héroïques ou ode à plusieurs voix» (pp. 236—237, *V. P.* p. 156—157). Cette récitation ou ode à plusieurs voix, tout en étant une sorte d'*oratorio* [8] annonce également les séances de lecture, imaginée par Mallarmé, telles qu'elles seront déchiffrées par Jacques Scherer trois quarts de siècle plus tard ;

2) drame musical et mythologique wagnérien, avec la suprématie de l'orchestre, qui permet d'instaurer une dramaturgie «abstraite» (déconstruction des personnages et du lieu scénique concrets), et qui, par ailleurs, faisant reculer les personnages vers «des commencements» (pp. 172—173), ves les origines, justifie le fonctionnement du «Mythe», qui en tant que révélateur des secrets des origines assure à l'assistance une communion originelle ; Mallarmé, tout en reconnaissant une portée du Mythe qui ne saura se réduire au seul niveau culturel, le veut «vierge de tout, lieu, temps et personnes sus» pour qu'il figure «notre aspect multiple» (p. 174, *V. P.* p. 163) ;

---

[5] *Buccolique* dans *Grands faits divers* (pp. 306—307).

[6] Voir le paragraphe non retenu, figurant au début des *Notes sur le théâtre* du n° de juillet 1887 (*Revue Indépendante*, tome IV, p. 55).

[7] Le texte de *Seconde divagation : cérémonials* se réfère à l'édition établie par Jacques Robichez, Garnier-Flammarion, 1977 (avec l'abréviation de *V.P.*)

[8] Dans *la Dernière Mode* (livraison du 18 octobre 1874), Mallarmé évoquait, à propos des «Concerts populaires», «chaque huitième concert, consacré à l'audition d'un *Oratorio*». C'est d'ailleurs dans le même texte que le rédacteur-Protée annonçait qu'il donnera «le programme de chacun de ces *festivals* si suivis par l'aristocratie du goût» (O.C. p. 774).

3) ballet, le seul genre qui nécessite «un espace réel» (p. 208) — là s'affirme l'un des thèmes-clés de la théâtrologie mallarméenne : le théâtre est avant tout une pratique *spatiale* — un spectacle qui se propose comme objet de lecture, car la ballerine n'est pas une femme qui danse, mais «un Signe» (p. 197, *V. P.* p. 158), «une écriture corporelle» (p. 192) avec laquelle elle révèle sur le plateau nu les figures de notre imaginaire le plus profond, en tant «métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme» *(ibid.)*, ou comme il est dit dans un autre endroit, elle s'affirme comme «un hiéroglyphe» p. 202) ;

4) office catholique, qui selon Mallarmé résume le mieux le «prototype de cérémonials» (p. 289), par un «agencement dramtique exact» *(V. P.* p. 160), impliquant «la mise en scène de la religion d'état» (p. 293, *V. P.* p. 161), de quoi il retient trois éléments esesentiels :

— communion de l'assistance, de la foule, en le «Génie» (p. 292, *V. P.* p. 260), par des participations vocales au rite («invitation directe à l'essence du type» (p. 293, *V. P.* p. 161)) ;

— prêtre, n'ayant qualité d'acteur, «officie — désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confonde» *(ibid.)* ;

— orgue, enfin, qui «rélégué aux portes (...) exprime le dehors», «élargissement du lieu par vibrations jusqu'à l'infini» *(ibid.)*, une ténebreuse luminosité cosmique instaurant l'environnement approprié au rite.

A ces quatre pôles, il faudra ajouter la dramaturgie *mono-personnelle*, avec son arrière fond métahpsique, de *Hamlet*, l'utilisation captivante et distanciante, en ce sens bréchtienne avant la lettre, de la musique dans «ce genre génial français» qu'était le mélodrame, ainsi que tout un intérêt que Mallarmé montrait vis-à-vis de «l'afflux envahisseur et inexpliqué des forces théâtrales exactes, mimique, jonglerie, danse et la simple acrobatie» (p. 206). Voilà de quoi suffire à nous étonner par une visée si juste, dont la portée dépassait radicalement la vision du théâtre de la plupart de ses contemporains, captifs de leur engouement, sinon nécessairement pour les comédies de moeurs triomphantes, du moins pour quelques nouveautés naturalistes ou symbolistes.

Economie politique :

Dans *Plaisir sacré*, paru pour la première fois dans *le Journal* (supplément du 5 décembre 1893), Mallarmé remarquait, à propos de la vogue extraordinaire des concerts de la symphonie : «Le mélomane quoique chez lui, s'efface, il ne s'agit d'esthétique, mais de religiosité» (p. 282), et précise : «Mon intention sera de comprendre pourquoi ce qui prélude comme effusion d'un art, acquiert, depuis, par quelle source de puissance, un motif autre. Attendu, effectivement, que les célébrations officielles à part, la Musique s'annonce le dernier culte humain» *(ibid.)*.

S'il a déjà discerné, comme un des traits majeurs des cérémonials, la «communion ou part d'un à tous et de tous à un» (p. 289), par quoi s'affirme comme «prototype de cérémonials» la Messe, il lui fallait encore s'interroger sur le *pourquoi* de ce besoin de la communion, de cette «pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle» (p. 288), qu'il reconnaît volontiers comme «miracle de la musique» *(ibid.)* : «La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, (...), la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur, cela même que le citoyen, qui en aura idée, fonde le droit de réclamer à un Etat, comme compensation de l'amoindrissement social» (p. 206).

Devant une telle prétention, le gêne éprouvé par le Gouvernement : «Se figure-t-on l'entité gouvernementale autrement que gênée (eux, lés royaux pantins du passé, à leur insu répondaient par le muet boniment de ce qui crevait de rire en leur personnage enrubanné ; mais de simples généraux maintenant — devant une prétention de malapris, à la pompe, au resplendissement, à quelque solennisation auguste de Dieu qu'il sait être !» (p. 207).

Le droit à la solennité, aux cérémonials, et l'incompétence du gouvernement moderne à y répondre, ces thémes, conjointement à celui de la capitale comme *topos* privilégié de ces «fastes publics» [9], se lisent, articulés de façon identique, au début du troisième texte de la série intitulée *Offices*, lequel a été le plus ancien des trois : «Une belle réjouissance d'à présent, due aux sortilèges divers de la Poésie, ne vaut que mêlée à un fonctionnement de capitale et en résulte comme apothéose. L'Etat, en raison de sacrifice inexpliqués et conséquemment relevant

[9] Voir la note 6.

d'une *foi*, exigés de l'individu, ou notre insignifiance, doit un apparat : cela improbable, en effet, que nous soyons, vis-à-vis de l'absolu, les messieurs qu'ordinairement nous paraissons. Quelque royauté environnée de prestige militaire, suffisait naguère publiquement, a cessé : et l'orthodoxie de nos élans secrets, qui se perpétue, remise au clergé, souffle d'étiolement. Néanmoins pénétrons en l'église, avec l'art» (p. 291).

L'Etat doit à chacun des citoyens les cérémonials afin de «douer d'authenticité» l'existence humaine [10]. Telle fut tout au moins aux yeux de Mallarmé la véritable portée «religieuse» de l'entreprise wagnérienne : «l'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuve» (p. 175). Une précision s'impose : ce n'est pas simplement par rapport à l'Etat que Mallarmé justifie ce droit aux cérémonials, mais «vis-à-vis de l'absolu». Effectivement il dénonce «l'inaptitude» de ses contemporains «à percevoir leur néant sinon comme la faim, misère profane, hors l'accomplissement du tonnerre d'orgue absolu de la Mort», et souligne une généalogie toute privilégiée du savoir *officiel* français : «Une race, la nôtre, à qui cet honneur de prêter des entrailles à la peur qu'a d'elle-même, autrement que comme conscience humaine, la métaphysique et claustrale éternité, échut, puis d'exprimer le gouffre en quelque ferme aboi dans les âges, (...)» (p. 285).

Comme «c'était impossible que dans une religion (...) la race n'eût mis son secret intime ignoré», «l'heure convient», dit Mallarmé, «d'y pratiquer les fouilles, pour exhumer d'anciennes et magnifiques intentions», mais «avec le détachement nécessaire» (p. 294).

«Parenthèse» ou théâtre en tant que dispositif critique :

Anachronisme dangereux aux yeux de l'idéologie dominante de la *laïcité*, dont Mallarmé reproche qu'elle ne savait pas élire de sens du mot «laique» [11], l'archéologie mallarméenne nous laisse entendre sans équivoque qu'il ne se laissera pas simplement fasciner par ces anciens vestiges. Avec son «regard pur et affirmatif» (p. 169), attaché au flanc du «Monstre, Qui-ne-peut-être» (p. 168), littéralement la *Chimère*, dont on a tout à l'heure énuméré les variations morphologiques, il cherche l'articulation de ces deux niveaux, de l'Esthétique et de l'Economie politique.

Ici il me faut ouvrir une parenthèse, qui eût pu être corps même de mon exposé : le texte que je citerai en guise d'illustration s'intitule effectivement *Parenthèse*.

C'est un morceau relativement court. Il est placé, dans *Crayonné au théâtre*, entre *le Genre ou des modernes* et *Planches et feuillets*, le premier, le plus long de la série, développant la réflexion de Mallarmé sur la dramaturgie de Becque ainsi que quelques adaptations pour scène des oeuvres romanesques des Goncourt, de Daudet, de Zola, et le second, analysant certaines factures du théâtre «symboliste» à partir de *la Fin d'Antonia* d'Edouard Dujardin et deux pièces de Maeterlinck, *la Princesse Maleine* et *Pelléas et Mélisande*. Le texte se compose de deux fragments tirés des numéros de janvier et de juin 1887, mais dans sa forme définitive, il s'organise autour de deux axes ou en deux volets : décadence du ballet italien de Manzotti et incident de *Lohengrin* de Richard Wagner, ayant comme *topos* commun une salle de spectacle, l'Eden-Théâtre. Et ces deux volets sont eux-mêmes organisés de telle façon qu'ils comportent chacun son «endroit» et son «envers».

Le ballet italien de Manzotti, qui constitue le premier volet du diptyque, a connu, aux alentours de 1884, un énorme succès, avec le déploiement de spectacles fastueux chorégraphiques, sous-tendus d'une pseudo-philosophie mythico-cosmologique, et quelques étoiles, telle Mademoiselle Cornalba, s'y imposaient à la fois par une certaine exhibition du corps, due à la réduction du tutu romantique, et par leur performance corporelle sensuelle ou dynamique. Maintes pages de Mallarmé sur la danse s'inspiraient de ce qu'il a vu à l'Eden-Théâtre, et il com-

[10] Voir sa lettre à Léo d'Orfer du 27 juin 1884 («La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'autenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle») (*C. II*, p. 266).

[11] «Une prétention, qui se targue de laïcité sans que ce mot invite un sens (...)» (p. 287) ou «rien, en dépit de l'insipide tendance, ne se montrera exclusivement laïque, parce que ce mot n'élit pas précisément de sens» (p. 294).

mence, effectivement, par l'évoquer avec déjà quelque nostalgie : «Il fut un théâtre, le seul où j'allais de mon gré, l'Eden, significatif de l'état d'aujourd'hui, avec son apothéotique résurrection italienne de danses offerte à notre vulgaire plaisir, tandis que par derrière attendait le monotone promenoir» (p. 218).

D'emblée, l'auteur embrasse et met en contraste deux champs de signifiance, la scène et la salle, afin de souligner un autre contraste, non moins significatif, de deux *attentes* parmi les spectateurs, rêve *idéal* et vulgaire plaisir. Le côté scène, on a «la fulgurance des paillons ou de chair», à travers laquelle «parfois, (il) considér(a), au sursaut de l'archet, comme sur un coup de baguette léguée de l'ancienne Féerie, quelque cohue multicolore et neutre en scène soudain se diaprer de graduels chatoiements ordonnée en un savant ballabile, effet rare véritablement et enchanté» *(ibid.)*. La côté salle, le public composé de «la récente foule, en vestons, à sacoche» *(ibid.*, donc public bourgeois sans apparat vestimentaire de fêtes), parmi lequelle se faisaient remarquer des toursistes étrangers, éblouis de ces exhibitions, assez audacieuses pour l'époque, de la nudité : en dépit de quelques réalisations magistrales, «le mot restait aux finales quêteuses mornes de là-haut entraînant la sottise polyglotte éblouie par l'exhibition des moyens de beauté et pressé de dégorger cet éclair, vers quelque reddition de comptes simplificatrice (...) car la prostitution en ce lieu, et c'était là un signe esthétique, devant la satiété de mousselines et du nu abjura jusqu'à l'extravagance de plumes et de la traîne ou le fard, pour ne triompher, que du fait sournois et brutal de sa présence parmi d'incomprises merveilles» (pp. 218—219). Mallarmé ajoute qu'il «se retournait à cause de ce cas flagrant qui occupa toute (sa) rêverie comme l'endroit» (p. 219), de même que «l'endroit» qui est occupé par le spectacle «idéal» du ballet et où «ces revendicatrices d'une idéale fonction, la Zucchi, la Cornalba, la Laus, avaient de la jambe écartant le banal conflit, neuves, enthousiastes, désigne avec un pied suprême (...) quelque astre» *(ibid.)*.

Après le «ballet y expirant dans une fatigue de luxe» *(ibid.)*, voici maintenant l'autre volet du diptyque, *Lohengrin* que Lamoureux préparait pour la fin avril. L'auteur se réjouit que «ce local singulier deux ans déjà par des vêpres dominicales de la symphonie purifié» (allusion aux concerts de dimanche de Lamoureux) «intronise (...) un art, le plus compréhensif de ce temps (...) avec *Lohengrin* de Richard Wagner» *(ibid.)*. Une autre attente et une autre atteinte, dont l'acuité et la violence se trouvent renforcées, poussées à leur extrême conséquence, au moment de la création parisienne. Il est sans doute superflu de retracer en détail le célèbre scandale de *Lohengrin*. La malheureuse coïncidence de l'incident Schnaebelé, commissaire de police de Pagny-sur-Moselle, arrêté par la police prussienne le 21 avril 1887, l'affaire jetant de l'huile sur le feu du boulangisme, dont le journal patriotique *le Revanche*, dirigé par Peyramont, assurait la propagande virulente, visant à la fois Wagner, la Prusse et les partisans de Lamoureux ; le commissaire de police lorrain relâché, la 30 avril, la répétition générale qui se déroulait dans le calme, suivie le 3 mai de la première, qui, grâce à la pluie, s'acheva non sans quelques incidents mais peu importants ; dès le lendemain, de violentes ripostes de *la Revanche*, qui a réussi à mobiliser toute la journée des manifestations déchaînées dans le quartier de l'Opéra, et tout finit par la convocation de Lamoureux au Ministère et par l'annonce de l'annulation des représentations prévues à partir du 5 mai.

Mallarmé, profondément déçu de l'attente du «plaisir» «d'entendre, (...), dans un recueillement trouvé à l'autel de tout sens poétique, ce qui est, jusque maintenant, la vérité» (p. 220), se montre d'une violence toute exceptionnelle, dans sa chronique de juin, contre la monstruosité du complot des revanchards : «Jamais, soufflet tel à l'élite soucieuse de recueillement devant des splendeurs, que celui donné par la crapule exigeant la suppression, avec ou sans le gouvernement, du chef-d'oeuvre affolé lui-même : ce genre de honte possible n'avait encore été envisagé par moi et acquis, au point que quelque tempête d'égout qui maintenant s'insurge contre de la supériorité et y crache, j'aurai vu pire, et rien ne produira qu'indifférence» *(ibid.)*.

La violation de l'attente est ressentie comme violence subie par celle-ci d'une brutale et ignare atteinte. Et on voit, avec cet «envers» scandaleux de l'affaire *Lohengrin*, s'instaurer notre diptyque à double face, le lieu-théâtre nommé l'Eden se transformant par là même en un *dispositif critique* par lequel se manifestent les courants de force, sournois ou brutaux, sous-tendant toutes les institutions et tous les lieux culturels. Non seulement par les spectacles qu'il produit sur la scène, mais aussi par le public, et au-delà de lui, par la foule qui l'assiège

et agit sur lui, le théâtre dans sa globalité sociale, existe et fonctionne en tant que *dispositif*, encore privilégié, qui rende visible et manifeste tout un jeu, et parfois l'enjeu même, du pouvoir au niveau des phénomènes culturels. Plus précisément, ce n'est pas le lieu théâtre qui existe comme tel, mais le discours critique de Mallarmé, qui ouvrant cette *Parenthèse*, a su restituer, tout en l'articulant comme champ de signifiance, le lieu théâtre en tant que dispositif capable d'instaurer une analytique du pouvoir par le biais culturel ou mieux par la voie d'économie politique de la culture. Dans ce sens-là au moins, le monde existe pour aboutir au théâtre et le théâtre pour aboutir au Livre.

Lieux et visions :

Si l'Eden-Théâtre représentait un aspect littéralment *critique* du phénomène «théâtre», certains lieux semblaient suggérer de façon plus positive l'espace prémonitoire du rêve des cérémonials futurs. Tels furent les cas de la grande salle du Palais du Trocadéro avec son énorme buffet d'orgue, et aussi le cas de l'Exposition Universelle, qui se préparait pour 1889, commémorant le centenaire de la Révolution française.

La salle du Trocadéro, inaugurée à l'occasion de l'Exposition Universelle de 78, est évoquée à la fin du troisième texte de la série *Offices*, afin de proposer une synthèse éventuelle des concerts de la symphonie et de la liturgie catholique : «La première salle que possède la Foule au Palais du Trocadéro, prématurée, mais intéressante avec sa scène réduite au plancher de l'estrade (tréteau et devant de choeur [12]), son considérable buffet d'orgues et le public jubilant d'être là, indéniablement en un édiffice voué aux fêtes, implique une vision d'avenir» (p. 293—294). Or ce n'est pas la première fois que Mallarmé y fasse allusion. Déjà dans une lettre qu'il adressa à Léopold Dauphin, le 10 mai 1884, il parlait avec enthousiasme d'un concert d'orgue donné deux jours auparavent : «Une ou deux fois j'ai même senti, dans cette foule comme spéciale, une sorte d'intuition de ce que seront les grands *festivals* [13] ; où l'orgue, jadis le Dieu, aujourd'hui la voix populaire, régnera, dans l'avenir» *(C. II*, p. 260, c'est nous qui soulignons.)

Comme l'a fort judicieusement remarqué Adolphe Bachot, Mallarmé «termine sa lettre en véritable wagnérien qui songe au Festpiele de l'avenir» (cité en *C. II*, p. 260, note 3). Mais on perçoit déjà quelque chose qui dépasse de loin le projet wagnérien : un énorme festival populaire réunissant dans son espace spécifiquement structuré une véritable foule autour d'un appareil ou *dispositif* de la communion. Et on est moins étonné maintenant de voir ce «reclus du cabinet des Signes» (Claudel) [14] établir une jonction des «scènes héroïques» de Banville et de l'Exposition Universelle. Le dernier paragraphe de *Solennité*, morceau final de *Crayonné au théâtre*, parle de la «récitation» de «l'ode à plusieurs voix» comme formule certainement adéquate aux «fastes officiels» du Peuple : «cette récitation (...) charmera, instruira (...) et par-dessus tout émerveillera le Peuple ; en tous cas rien de ce que l'on sait ne présente autant le caractère de texte pour des réjouissances ou fastes officiels dans le vieux goût et contemporain : comme l'Ouverture d'un Jubilé, notamment de celui au sens figuratif qui pour conclure un cycle de l'Histoire, me semble exiger le ministère du Poète» (p. 238).

La première version, publiée dans *la Revue Indépendante* (juin 1887, tome III, p. 371), comportait cette précision : «le ministère du poète, en 1889». L'allusion à l'Exposition Universelle qui se préparait y est claire. Et cette suggestion ou souhait du poète boucle la boucle, rejoignant l'idée de «machine» culturelle dont il a été dit, dans le morceau inaugural de la même série [14], qu'elle «fonctionne en tant que les salons annuels de Peinture et de Sculpture, quand chôme l'engrenage théâtral» (p. 185). A la fois *archive* et spectacle de la civilisation de la modernité, l'Exposition Universelle incarne cette «machine» dans sa forme la plus gigantesque, multipliée et aggrandie, en disciplines et en espaces, jusqu'à la dimension planétaire.

---

[12] Voilà deux espaces «prototypes» de la théâtrologie mallarméenne : parade foraine et liturgie catholique ; voir les équations «parade/cloître» dans le feuillet 104 (A) du *Livre*, ainsi que 102 (A), 103 (A) et 105 (A) (Jacques Scherer, *le «Livre» de Mallarmé*, Gallimard, 1957).

[13] Voir note *8*.

[14] Notez que dans *les Notes sur le théâtre*, le passage appartenait au dernier morceau, qui pour clore sa chronique reprenait la plupart des thèmes majeurs de sa réflexion.

Buccholique-Mystère :

Tels furent de principaux aspects de l'intérêt que portait Mallarmé pour qui se nommait théâtre. A la fois recherche de modèles éventuels pour les cérémonials de l'avenir et instauration de dispositifs critiques, qui selon leur mode respectif canalisent ou fassent émerger le *désir* profond et parfois inconscient d'une société. Je ne saurai pourtant fermer le circuit sans évoquer de nouveau cette dichotomie qui régissait les origines de cette «machine» culturelle : dichotomie de «Nature/Capitale», traduite selon les cas par une autre, «Nature/Musique» ou celle de «Nature/Théâtre».

Voici le paragraphe, emblématique, de *Catholicisme :* «Ici reconnaissez, désormais, dans le drame, la Passion, pour élargir l'acception canoniale ou, comme ce fut l'esthétique fastueuse de l'Eglise, avec le feu tournant d'hymne, une assimilation humaine à la tétralogie de l'An» (p. 289). L'idée de «tétralogie», nécessaire renvoi à la structure wagnérienne, rejoint plus fondamentalement celle de calendrier ecclésiastique romain. Mais elle signale par là même cette «frustration» que Mallarmé éprouve vis-à-vis de la «Nature», dont il est dit dans *Buccolique* que «en (son) acception courante de feuillage» (entendue comme forêt), elle constitue avec la «Musique» les «deux états sacrés» (p. 307) ou «le double adjuvant des Lettres» (p. 306). Comme il a été magistralement montré par Yves Bonnefoy [15], la «Nature» pour Mallarmé était à l'origine d'une fascination et d'une frustration fondamentales, lesquelles motivaient toute sa poétique basée sur la puissance du *mot* et du *vers*. Et Mallarmé, contrairement au Maître de Bayreuth, qui plongeait la salle dans l'obscurité, tient à suspendre le *lustre* comme foyer central mais disséminant de sa *métaphysique* du théâtre.

Cet objet «lourd», «évocateur multiple de motifs» (p. 288), est là, suspendu, témoignant de «regards trop vite déshabitués de l'horizon pourpre, violet, rose et toujours or» (p. 186), de la vision des «splendeurs d'un holocauste d'année élargi à tous les temps pour que ne s'en juxtapose à personne le sacre vain» (p. 187). La double frustration, de la «Nature» et du «Théâtre», aboutissait plus d'une fois à l'image d'un «gala intime» (p. 180), dans laquelle venait se confondre une réminiscence de «la jouissance vaine cherchée par feu le Rêveur-roi de Bavière dans une solitaire présence aux déploiements scéniques» (p. 227). Cette alusion risque de nous renvoyer à un autre Louis, fondateur d'une autre dichotomie culturelle et politique : «Paris/Versailles», avec tout ce qu'elle comporte de fastes et de cérémonials, phénomène que Philippe Beaussant a fort heureusement nommé «Versailles-Opéra». Mais ce sera un autre temps, un autre lieu, et si on use d'un anglicisme, un autre *topique*.

Moriaki WATANABE

V. VOICULESCU – «LINIȘTEA SUPREMĂ A IUBIRII» *

În *Rotonda plopilor aprinși* (1983), am relatat că prin anul 1953, la mine acasă, după lectura întîiului meu poem dramatic, *Miorița*, Al. Mironescu mi-a reproșat atmosfera de *«păgînism»* a piesei și lipsa dimensiunii creștine, în timp ce V. Voiculescu, spre mirarea mea, s-a rostit tocmai dimpotrivă, adică în favoarea acestui *«păgînism»* și, mai ales, a libertății unui scriitor de a-și alcătui opera așa cum o vede el, nu cum ar dori-o prietenii. Surpriza venea de acolo că autorul *Poemelor cu îngeri* se impusese în conștiința contemporanilor, atît prin opera sa, cît și prin viața de toate zilele, drept un *«ortodixist»* redutabil, ceea ce presupunea o anumită rezistență față de orice alunecare de la conformismul doctrinar. Ceva mai tîrziu a trebuit să înțeleg că atitudinea sa se

[15] Yves Bonnefoy, *la Poétique de Mallarmé*, préface à son édition d'*Igitur, Divagations, Un coup de dés*, p. 8 *sq.*

* Comunicare prezentată în Aula Academiei Republicii Socialiste România, la 28 noiembrie 1984, în cadrul Simpozionului «100 de ani de la nașterea lui V. Voiculescu», sub titlul : *V. Voiculescu în spiritualitatea românească (încercare de portret interior).*

sprijinea nu numai pe respectul față de libertatea scriitorului, ci și pe aderența sa organică la întreaga spiritualitate a poporului român, al cărui creștinism originar, făcînd casă bună cu moștenirea geto-dacă și elină, nu a alungat din palma mortului bănuțul destinat lui Charon, nici din drumul său «*podurile*» de pînză menite să-i ușureze trecerea Styxului, le-a îngăduit descîntătoarelor să amestece numele Precistei în incantațiile magice, nu a deschis tribunale pentru zodieri și solomonari, și a fost bucuros, de-a lungul a două mii de ani, ca în Sîmbăta Moșilor cireșele să fie «*împărțite*» în vasul de lut ce se pogoară, în neam și în neam, din datina îndepărtaților noștri strămoși. Din această aderență s-au născut cele mai valoroase din povestirile lui Voiculescu, și e de ajuns să ne amintim de *Lostrița*, *În mijlocul lupilor*, *Schimnicul*, *Sezon mort*, *Ultimul Berevoi*, *Pescarul Amin* — cîteva fiind capodopere ale literaturii române — prin a căror forță de expresie ni se relevă substratul magic al spiritualității noastre arhaice, precum și dramatismul impactului acesteia cu formele moderne de cultură și civilizație. Ființa satului românesc a căpătat astfel un relief pe care nici Sadoveanu și nici Blaga nu ni l-au dezvăluit în toată amploarea lui, un relief al abisalului ancestral, înlăuntrul căruia se cheltuiește legătura omului cu uriașele sale obîrșii.

Astăzi, cînd opera lui e cunoscută aproape în întregime, nu mai avem nici o îndoială că Voiculescu este un scriitor al adîncurilor. Aș împrumuta însă o comparație din aria profesiunii sale medicale voind să spun că în proza și dramaturgia sa — și numai în ele — el a folosit metoda chirurgiei clasice, al cărei bisturiu nu ajunge în planul profund decît după ce a secționat și descoperit, unul cîte unul, straturile de deasupra, pe cînd în poezia sa — cu deosebire în marea sa poezie — el s-a slujit de chirurgia prin laser, a cărei rază, asemenea metaforei, pătrunde de-a dreptul în adîncime, ca un fulger în inima bradului. Ca atare, prin proză și teatru și-a asimilat spiritualitatea magică, iar prin poezie s-a încorporat unui alt tip de spiritualitate, mult mai profundă și mai subtilă, la care nu se accede decît prin inițiere și iluminare.

În cartea mea am făcut o seamă de afirmații pe care, rezumîndu-le acum, mi le propun drept punct de plecare pentru cîteva gînduri, și anume :

— V. Voiculescu era un inițiat în isihie (cuvînt grecesc care, în accepția practicii isihaste, înseamnă liniște, pace lăuntrică, concentrare în sine, deci «*o liniște creatoare, neastîmpărată, în continuă mișcare, dar nu o rotire pe orizontală, ca aceea a vulturilor, ci o largă înșurubare pe verticală, ca învîrtirea iederii pe tirs, un urcuș în spirală către înălțimile cele mai de sus, acolo unde se consumă Logodna contemplației noetice*».

— Poetul și-a început inițierea în preajma anului 1950, prin descoperirea și frecventarea literaturii filocalice.

— Prin meditație și prin exercițiile spirituale ale isihiei, el depășea starea de extaz și se ridica pînă la aceea de entaz, adică la înmănuncherea sufletului în propriul său interior, la întîlnirea eu-lui cu Logosul.

— Rolul literar al acestei experiențe, sau, mai precis, expresia ei artistică este cilul *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu*, poezii care, după părerea mei, nu pot fi pe deplin înțelese fără considerarea isihiei.

Adaug lămurirea să isihasmul, ca mișcare spirituală constituită, își are originea în Muntele Athos, cam de prin secolul XII, a fost teoretizat, în urma unor aprige dispute, de Grigorie Palama în secolul XIV și a prins a fi cunoscut pe calea tiparului începînd cu anul 1792, cînd a apărut, la Veneția, colecția de scrieri filocalice alcătuită de Nicodim Aghioritul.

Nu intenționez o contribuție personală la interpretarea *Sonetelor*, mai întîi pentru că eu nu sînt critic și în al doilea rînd pentru că, în opinia mea, profunzimea lor nu poate fi atinsă cu uneltele obișnuite ale criticii literare. Dacă în numeroase cazuri — și potrivit unor anume metode critice — un text poate fi înțeles și cu ajutorul datelor biografice, eu mi-am propus drumul invers : pornind de la *Sonete* să ajung la schițarea unui portret interior al lui Voiculescu și, prin aceasta, la atestarea locului său în spiritualitatea românească, cu atît mai mult cu cît el, Voiculescu, reprezintă un caz rarisim de scriitor a cărui operă e nu numai artă, ci și trăire, nu numai un mod de exprimare, ci și unul de existență. Pentru aceasta însă e necesară o lectură din interiorul textului. Dacă Arghezi își propunea să învețe «*a scri pe dedesubt*», Voiculescu a năzuit să scrie pe dinlăuntru. Dacă a scris așa, tot de acolo trebuie și citit. Concluziile acestui fel de lectură le voi prezenta în cele ce urmează (dar foarte pe scurt, căci spațiul restîns al acestei comunicări nu-și în-

găduie să mă sprijin pe citate prea numeroase, deşi ele există din belşug) [1].

Sonetele, ca poeme de dragoste, nu reprezintă doar vocea poetului vis-à-vis de fiinţa iubită, ci sînt un dialog, şi anume un dialog între două persoane care se cunosc, se caută şi se iubesc reciproc. Alternanţa însă nu e simetrică; numai aproximativ un sfert din cele nouăzeci de sonete pot fi identificate ca o rostire a *celuilalt*, dintre care aş cita pe cele numerotate cu 3, 4, 13, 31, 62, 75, 78, 80.

Deşi Voiculescu şi-a scris *Sonetele* după modelul lui Shakespeare (şi chiar în numele acestuia) ca univers tematic şi structură prozodică, ele au o rudenie mult mai apropiată cu cel mai frumos poem de iubire din literatura universală, *Cîntarea Cîntărilor*. Deşi acesta, la nivelul textului, e un dialog între două fiinţe iubite, un bărbat şi o femeie (dialog a cărui alternanţă e, de asemenea, asimetrică şi deseori ambiguă), el are şi un conţinut alegoric în sensul iubirii dintre Logos şi sufletul omului. Revelarea caracterului alegoric al *Cîntării Cîntărilor* i se datorează patristicii răsăritene, în special prin Origen şi Grigorie de Nyssa, interpretare uşurată mult şi de faptul că în limba greacă substantivul *suflet (psyhé)* e de genul feminin. Sonetul 64 este, în întregime, o adevărată *Cîntare a Cîntărilor*.

Unul din polii dialogului voiculescian este, desigur, poetul însuşi, dar de partea cealaltă cu greu ar putea fi identificată o fiinţă-femeie. Cu toate acestea, nici de o conversaţie «amoroasă» între doi bărbaţi nu poate fi vorba. Dacă alegoria *Cîntării Cîntărilor* se sprijină pe relaţia dintre Logosul divin şi *sufletul* uman, doctrina isihastă deplasează accentul principal pe *inima* omului, cuvînt de genul feminin, atît în limba elină cît şi în cea română. Principalul exerciţiu isihast este aplecarea capului pe umărul stîng, ca al cîntăreţului pe alăută, fixarea privirii pe piept, la rădăcina inimii, şi rostirea sincronă a formulei sacre cu respiraţia adîncă şi lină, totul fiind supravegheat de o severă concentrare a minţii asupra inimii, ceea ce înseamnă o instalare a lucidităţii în sensibilitate. În acest context, *inima (kardía)* nu înseamnă atît organul anatomic cît «*centrul spiritual al omului, eu-l cel mai adînc şi adevărat*» (Bria), la nivelul căruia se consumă Logodna noetică. Logodna însă nu poate fi concepută decît în relaţia bărbat—femeie. E de bănuit, aşadar, că ori de cîte ori în textul *Sonetelor* se face referire la o «*ea*», aceasta nu poate fi decît inima, principiul feminin al fiinţei bărbăteşti, principiu de care însă nu e lipsit nici Logosul, ca unul ce este înzestrat, şi el, cu sensibilitate şi, mai mult, cu germenii unei drame divine. În sonetul 62 i se spune poetului: «*Tu ai numai ureche de-ţi trebuie cuvinte? / Alt soi de graiuri nu simţi? Cu inima n-auzi?*». În alt loc i se vorbeşte de «*Taifunul unei inimi... / Cu inima plecată pe el s-asculţi încet...*» (80). La rîndul său, poetul exclamă: «*Cu inima-mi aşişderi s-a petrecut demult: / S-a strămutat în tine şi m-a lăsat strigoi...*» (88). Exemplele pot continua.

E limpede că partenerul de dialog al poetului are toate atributele unei fiinţe masculine, iar pentru aceasta sînt suficiente două citate: «*Dac-ai fi fost femeie, te-aş fi ales eu oare?*» (10). Şi: «*Dovada cea mai pură a-nnobilării mele / Eşti tu şi-ngăduinţa de-a te lăsa iubit. / Mai mult ca un prieten, cu patimile-acele / Cu care-adori amantul de veci nedespărţit*» (1). Aşadar, «*amantul*» nu e polul real al dialogului, ci doar un termen de comparaţie. Desigur, tot acest joc, presărat de-a lungul întregului ciclu, între masculin şi feminin este ajutat de preconcepţia că sonetele sînt «*shakespeariene*», cu trimiteri la faimosul triunghi: nefericitul poet, tînărul său prieten şi misterioasa doamnă brună. Cu un asemenea model în faţă, ambiguitatea artistică e la largul ei.

Vom mai observa că dialogul se consumă nu pe orizontală, cum este în *Cîntarea Cîntărilor*, ci implică planul vertical, ca acela dintre Cătălina şi Hyperion. Vorbind cu preopinentul său, poetul pare a-şi îndrepta privirea în sus: «*Îndură-te, coboară şi vino de mă vezi...*» (22). «*Cînd... / ai să mă chemi la tine, puternicul meu domn?*» exclamă el în sonetul 5, pentru ca în alte părţi să-l numească «*prinţ hermetic*» (8) şi «*geniu tutore al geniului meu*» (6). La rîndul său, Cel pentru care «*pămîntul n-are margini, nici cerurile prag*» (4) se leagă: «*Să-ţi cuceresc şi ţie, în dreaptă stăpînire, / Alăturea de mine, un tron în nemurire*» (13).

Elohim al lui Blaga e demiurgul mut, ascuns în spatele propriei sale creaţii. Dumnezeul psalmilor arghezieni e un părinte denaturat, surd la zbaterile odraslei sale, de care s-a despărţit prin-

[1] Se ştie că Voiculescu şi-a numerotat *Sonetele* cu cifre latine, în continuarea celor shakespeariene, începînd cu CLV. Pentru uşurinţă, eu le voi cita în numerotarea cu cifre arabe, folosită şi de editori, de la 1 la 90.

tr-o perdea de întuneric și căruia nu-i vorbește niciodată. Cel din *Sonetele* lui Voiculescu e un prieten. Aspirația lui este aceea de a depăși stadiul prieteniei și de a deveni un iubit, amant și mire duhovnicesc, izvor și receptacol al comuniunii. El caută inima poetului, îi iese în întîmpinare, suferă, disperă, o imploră, îi e dor ; prin logodirea ei, el își caută propria sa împlinire, căci creatorul nu e întreg decît împreună cu creația lui. Logos prin excelență, el e cuvîntător, partener de dialog, îi vorbește poetului în limba acestuia, în sonet, el însuși fiind un geniu al poeziei, adică al unui mod de existență comunitar. Voiculescu nu se sfiește să «transcrie» replicile partenerului său, direct, fără complexe, fără ghilimele. În cartea mea i-am publicat o poezie — *Adaos* (cum a intitulat-o el), prin care vorbește nu poetul Voiculescu, ci gloriosul Împărat al cerurilor. E o cutezanță de care nu s-au apropiat nici inspirații profeți ai Vechiului Testament. Poetul e, într-adevăr, creatorul propriei sale poezii, dar el poate fi și instrumentul prin care rostirea Logosului devine articulată, sensibilă, comunicabilă. Un Arghezi e strivit între două stepe și bate, neputincios, cu pumnii în pămînt. Pentru cei doi iubiți din *Sonetele* lui Voiculescu *«pămîntul n-are margini, nici cerurile prag»*. Iubirea lor e o veșnică aspirație a unuia către celălalt, căci împlinirea unei astfel de iubiri nu e niciodată desăvîrșită, nici chiar atunci cînd ea devine o *«slăvită împreunare de genii»* (2) (să notăm frecvența acestui cuvînt, geniu, în *Sonete* și faptul că în limba română el e de genul ambigen, reunind adică cele două principii, masculin și feminin, în fiecare din cele două persoane care, prin iubire, se unesc fără să se anuleze reciproc, adică fără să-și piardă identitatea). Tocmai de aceea iubirea lor e dramatică, pentru că e insațiabilă, iar cel ce-și imaginează că urcușul întru isihie e lipsit de dramatism, să privească îndelung cele treizeci de trepte ale lui Ioan Scărarul, de pe peretele nordic al Suceviței.

Am afirmat altădată că ratiunea de a fi a *Sonetelor* voiculesciene rezidă în distanța enormă dintre *eros* și *agápe*, cel dintîi avînd înțelesul de dragoste carnală, cel de al doilea, de iubire spirituală. Voiculescu a cutezat să înfrunte această distanță și, realizînd ceea ce se cheamă *coincidentia oppositorum*, ne-a dat, prin ele, marea sa poezie. *Sonetele* nu reprezintă o lirică erotică, deși erotismul colcăie în ele, uneori violent, de la un capăt la altul. Iubirea celor doi îndrăgostiți e o *agápe*. Aceasta însă e o abstracție, ea nu poate fi exprimată decît prin concepte, dar conceptele nu pot fi materie lirică, cu ele nu se poate face poezie. Voiculescu împrumută limbajul *eros*-ului și-l transferă, conotativ, în aria lui *agápe*, dîndu-i acesteia carnație, relief, culoare, putere. *«Mi-e dor de Tine, Doamne, ca de-o fată»*, exclama el într-o poezie din 1950 *(Întîia dragoste)*. Modelul l-a avut tot în *Cîntarea Cîntărilor*, al cărei senzualism, dacă n-ar avea substratul spiritual, în nici un caz nu ar fi fost tolerat în atît de supravegheatul canon al cărților sacre. Erotismul din *Sonetele* lui Voiculescu nu e nimic altceva decît o problemă de limbaj poetic. Că Voiculescu nu a intenționat să scrie o poezie erotică ne-o dovedește, cred eu, și faptul că el nu și-a etichetat-o, ca să zic așa, pe cont propriu. Sonetele lui Shakespare sînt poeme erotico-filosofice. Numerotarea celor *«închipuite»* în continuarea celor cunoscute vrea să spună că ele duc poezia pe trepte mai înalte decît ale marelui predecesor, că *eros-ul* poate fi transfigurat, convertit în *agápe*. Să mai notăm și împrejurarea că Voiculescu și-a început acest ciclu la vîrsta de șaptezeci de ani ?...

Firește, toate aceste gînduri nu intenționează cîtuși de puțin să ofere «cheia» *Sonetelor* lui Voiculescu, să-și asume un monopol de lectură și interpretare, să împieteze cumva asupra opiniilor critice ce s-au pronunțat și se vor mai rosti. Ca orice operă de geniu, și aceasta este și rămîne deschisă nesfîrșitelor posibilități de înțelegere și asimilare. Eu însumi am găsit în ea numeroase pietre de care mă poticnesc. Dar, la urma urmelor, citind și recitind *Sonetele* pe dinăuntru, literatura lor nici nu mă mai interesează. Se pare că nici autorul nu a vrut cu tot dinadinsul să facă din ele literatură. La 17 martie 1958, deci cu puțin înainte de a-și încheia ciclul, el scria : *«O, Doamne... // Poate mă știi..., sînt faur de sonete, / Și-mi ațintesc, pe ritmuri îndelete, / Urechea inimii la pașii tăi» (Vorbesc și eu în dodii)*. El își clădește sonetul în piscuri, ca pe o cetate în care să-și primească Iubitul și să-l țină prizonier (8). Poezia lui e locaș al duhului, cămara nupțială, versurile sînt, cum spune el însuși, *«psalmii mei de taină, o rugă necurmată»* (22). La nivelul contemplației, ce preț mai poate avea literatura ?

Nu știu — și nu voi ști niciodată — dacă și în ce fel Voiculescu își apleca fruntea pe umărul stîng, cu privirea ațintită pe obîrșia inimii, cu mintea iluminată de un Nume depănat pe ritmul respirației. Dar știu că el era îndrăgos-

titul și Iubitul și că isihia lui era aceea a unui poet. Prin aceasta, în spiritualitatea românească el rămîne un unicat. Se știe că isihasmul a pătruns în țările române încă din secolul XIV. Cuvîntul *«isihast»* a devenit, în românește, *«sihastru»*. Cu mult înainte ca Nicodim Aghioritul să fi colecționat scrierile filocalice, în valea Putnei exista un Daniil Sihastrul, pe care Ioan Neculce ni-l înfățișează drept sfetnicul de taină al lui Ștefan cel Mare, inspiratorul curajului și biruințelor lui. Filonul ascuns al acestui fel de spiritualitate curge, prin Vasile de la Poiana Mărului, prin Paisie de la Neamț, prin Gheorghe de la Cernica, pînă în vremile noastre. Din *«sihastru»* s-a născut cuvîntul *«sihăstrie»*, care înseamnă nu numai condiția de a fi a unui sihastru, ci și o comunitate de sihaștri. Aceasta vrea să spună că un astfel de ins poate viețui și în deplină singurătate, dar și laolaltă cu alți oameni, în chinovie, într-un sat, într-un tîrg oarecare, în inima Bucureștilor, pe undeva pe strada Dr. Staicovici... Aci, în singurătatea lui comunitară, el scrie sonete : *«Prin înfrînnări și chinuri asceții-ating extazul ; / Eu te ador cu-același canon ce-ntreg mă-nfrînge»* (25). De aci, din singurătatea lui comunitară, își cheamă el Adoratul : *«Îndură-te, coboară și vino de mă vezi / Pîn' nu se-așternă pe mine solemnele zăpezi»* (22). Peste trupul lui, zăpezile s-au așternul demult. Deschid cartea bătrînului meu prieten și citesc o profeție : *«Din groapa mea zbucni-va o flacără tîrzie ; / Atunci întreaga lume va deslușî, uimită, / Crescînd misterioasă a noastră poezie»* (6). Și nu-mi e deloc sfială să repeț că dacă Shakespeare ne-a lăsat poezia unui geniu, Voiculescu ne-a dăruit-o pe aceea a unui harismatic.

Valeriu ANANIA

COLECȚIA «CAPRICORN»

Colecția *«Capricorn»* (care-și împrumută numele de la acela al primei publicații întemeiate de G. Călinescu) se constituie din suplimentele anuale ale REVISTEI DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ (ultimul periodic înființat de renumitul om de cultură). Ea își propune să alcătuiască, în timp, o originală «bibliotecă» a cercetării literare românești, în «rafturile» căreia să-și găsească locul, «orînduite» exclusiv după criteriul valoric, opere inedite aparținînd patrimoniului clasic și contemporan, textele integrale ale unor lucrări apărute doar fragmentar în paginile revistei, dosarele complete ale unor celebre procese literare, anchete și dezbateri cu privire la problemele acute ale literaturii actuale, contribuții documentare la biografia unor mari scriitori, numere de reviste care au rămas netipărite sau nedifuzate, eseuri, memorii, jurnale de creație etc. Colecția *«Capricorn»* se adresează tineretului studios, specialiștilor, tuturor celor interesați de fenomenul literar românesc.

Supliment Nr. 1 (1984) :

MIRCEA ELIADE — Contribuții la filosofia Renașterii. [Itinerar italian], texte stabilite de Constantin Popescu-Cadem, prefață de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Editura Academiei R.S.R., 176 p.

Marin SORESCU

Bibliotecă de poezie românească

«Procopseala» și «autorlîcul» lui Ion Heliade-Rădulescu

I. Procopseala

Ca umbrelele care se frîng în vînt (în vîntul de peste 100 km pe oră), poeziile vechi ajung la noi, de multe ori, triste și nefuncționale. Un morman de sîrme ruginite și de zdrențe pentru muzeu, pe care degeaba încerci să le pui în funcțiune. Lirismul și-a scurs cu timpul electricitatea în pămînt și istoricul literar ar trebui să facă mai ales arheologie. Prea complicat! Cînd se întîmplă ca producții de acum o sută, două sute de ani să ne entuziasmeze de-a adevăratelea, ne frecăm la ochi și încercăm un sentiment de uimire.

În literatura noastră mai veche există poeți care te invită parcă să-i expediezi. Unii au scris prea puțin, precum Cîrlova — nu din vina lui —, alții prea mult și și-au dat pe față toate păcatele. Ion Heliade-Rădulescu — poetul — face parte din ultima categorie. A rimat în neștire, a tradus, a adaptat, a scris fabule ca La Fontaine, elegii numerotate ca — mai tîrziu — Rilke, a început o epopee etc. Acest neastîmpăr și-această hărnicie nu sînt de natură să încurajeze lectura. Personalitatea lui complexă și contradictorie i-a derutat pe contemporani. Unii l-au numit «părintele literaturii române», inventînd o sintagmă care, ușor modificată și adaptată, avea să facă mare carieră abia un secol mai tîrziu, alții i-au negat meritele, chiar și cele incontestabile. Eminescu însuși a avut despre el două păreri diferite: una în versuri, una în proză. Pozitivă, prima; cu iz pamfletar, a doua: «Cam de la anul 1845 începe însă în mintea scriitorului bucureștean o suficiență nepomenită și o decădere intelectuală cu atît mai primejdioasă cu cît Eliade era privit în lumea lui ca un fel de oracol. Limba Curierului de ambe sexe se latinizează și se franțuzește, el începe să scrie c-o ortografie imposibilă, nesistematică, un product bastard al lipsei sale de știință filologică pozitivă și al unei imaginații utopiste». *Iar în ce privește poeziile, verdictul este necruțător:* «Fără-a avea el însuși talent poetic, dă cu toate acestea tonul unii direcții poetice, a cării merite consistau într-o limbă pocită și în versificarea unor abstracții pe jumătate teologice, pe jumătate sofistice. Ruina frumoasei limbi vechi, care se scria încă cu toată vigoarea în veacul trecut, o datorăm în mare parte înrîuririi stricăcioase a lui Eliade». *Cît de departe sîntem de entuziastul din* Epigonii, *care îi dedica autorului* Zburătorului *o strofă întreagă:* «Eliad zidea din visuri și din basme seculare/Delta biblicelor sînte, profețiilor amare, / Adevăr scăldat în mite, sfinx pătrunsă de-nțeles; / Munte cu capul de piatră de furtune detunată, / Stă și azi în fața lumii o enigmă nesplicată / Și vegheaz-o stîncă arsă dintre nouri de eres». *Poezia era publicată în 1872, articolul din care am citat apărea în 1877. Trebuie să precizăm însă că, deși în răstimpul, în fond destul de scurt, de numai cinci ani, Eminescu reușise să descifreze mai bine «enigma nesplicată», el nu se contrazice. A făcut primul, cred, o demarcație netă între bunul și răul Heliade-Rădulescu:* «Oricine va

scrie o istorie a culturii pe malurile Dunării, va trebui să vadă într-acest singur individ doi oameni cu totul deosebiți : unul modest, îngăduitor, plin de bun simț ; celălalt suficient, invidios, trăind în ficțiuni și lipsit de orice bun simț». *Mînia lui Eminescu se îndrepta așadar împotriva* celuilalt.

Acest model de critică, această pornire împotriva unui autor iubit, îmi amintește celebra, dureroasa scrisoare a lui Bielinski către Gogol, și «desființarea» acestuia, care deși și-a ars atunci, de furie și de rușine, opera incriminată, a continuat să fiinteze. Dreptatea era de partea criticului, evident. Dreptatea e, în cazul de față, de partea criticului Eminescu.

După toate acestea, ce am mai putea adăuga ? Recitesc, cu creionul în mînă, poeziile. Intenționam la început să vorbesc numai despre Zburătorul, *pe care o consider o capodoperă și să încerc o analiză. Totuși* poetul *I. Heliade-Rădulescu merită mai mult.*

«Înger ! cerescul meu serafin ! / Ce-mi fuse oare a ta ivire ? / Floare sau umbră, vis, nălucire ? / Ah ! izvor vecinic de lung suspin ! // Din cer aicea ai fost o rază ? / Cu vro solie ai fost pornit ? / (Ca-ntr-al meu suflet cel amorțit / S-aduci căldura ?) sau cu vro pază ?» *Aceste două strofe, decupate din lungul poem* Trecutul (Elegie I) *nu sînt tocmai rele, pentru anul 1830 ! Există în ele o tresărire lirică autentică. Interogația deznădăjduită, ca și ritmul abrupt, vor rămîne poate în subconștientul tînărului Eminescu, atunci cînd va scrie, de pildă,* Mortua est. *Poetul versifică ușor, deși într-o limbă neformată («ohtezi», «pă nesimțite», «însînuiește», «sărutătura» etc.). Are vocația pionieratului și nu numai că îi îndeamnă pe tineri să scrie oricum* («Scrieți, băieți, numai scrieți» — *îndemn care se poate că abia acum se încarcă de conținut), dar ia el însuși în piept ritmuri, forme, idei. Ciclul de sonete* Destăinuirea *devansează epoca.*

De altfel, cercetînd cu lupa, descoperim în opera schițată grandios virtualități și sugestii pentru o serie întreagă de poeți care i-au urmat. Un cuib gigant de motive. Din ouăle oarecum primitive — să le zicem de brontozaur ? — viitorimea urmînd să scoată prin clocire și evoluție rapidă și forțată pui bibiliți frumos de mierlă și privighetoare. Poetul care «nu voia să revoluționeze poezia ci s-o creeze», *cum observa, nu de mult, un tînăr cercetător, trimite în viitor săgeți ce îi vor sensibiliza pe Arghezi, de pildă, ori pe Nichifor Crainic, V. Voiculescu și pe alți autori de imnuri și laude. Ca să nu mai vorbesc că pofta versificatoare a unor autori mărunți de astăzi ne poate duce cu gîndul și la «părintele literaturii», care dorea să pună în versuri* Biblia — *Vechiul și Noul Testament —, istoria națională și istoria lumii. În legătură cu starea continuă de «atingere» și scurtcircuitare a unei literaturi, îmi vine în minte butada lui Valéry :* «La vîrsta noastră am luat cam tot ce se putea lua din capodoperele celorlalți». *Gide o comentează în jurnalul său ca pe un simptom de admirație invidioasă față de scrierile celorlalți, manifestat la tinerețe, simptom care cu timpul se transformă într-un fel de acceptare resemnată și matura înțelepciune că nu poți da lucruri mari decît în felul tău.* «Perfecțiunea înseamnă limitare», *încheia Gide (citez din memorie). În cazul de față, invidia sau tîrzia înțelepciune funcționează — cum a funcționat tot timpul — pentru «contemporanul» Heliade, autorul unei ciudate capodopere :* planul operei sale poetice. *Un plan de perspectivă, care ne include și pe noi, și urmașii, și pe care, orgolios, dorea să-l termnie într-o viață de om. Acesta ar fi cuprins patru cărți fundamentale (după schița din 1836) :* Biblice, Evanghelice, Patria sau omul social *și* Omul individual. *Poemul* Anatolida sau Omul *și forțele din* Biblice, *un fel de cosmogonie, proiectat în 20 de cînturi, atrage atenția prin titlurile la fel de ambițioase ale celor cinci cînturi care au fost scrise : „I.* Empireul și Tohu-Bohu ; *II.* Imnul creațiunii ; *III.* Viața sau Androginul ; *IV.* Arborul științei ; *V.* Moartea sau frații. *Sînt ades citate, după Călinescu, care rămîne și la acest capitol un exeget fundamental, pasaje precum :* «Se umple tot abisul, coprinsele marine / De lucitorul nacru, de candidele perle, / De rumenul coraliu, / Înoată pești în ape, în aer paseri svoală...», *sau :* «Pămînte, trage dangtul în cercul horei tale ; / Și tot ce este-asupra-ți ardice a sa voce / Și rugă către ceruri. — Ai munților nalți cedri, / Plecați al vostru creștet, vă înclinați, o, arbori, / Și plante cîte sînteți, verdeață, pom și floare, / Nălțați profumul vostru». *Starea de exaltare, de controlat delir extatic, ne* esențele imateriale, parfumurile, lucirile, efluviile și sonurile» *spune Călinescu.*

Din Căderea îngerilor *redăm şi noi «pasajul» soborului de nume, care, cadenţate, dau un fel de cascadă şi deschid drumul poeziei de efecte onomatopeice (cum vom întîlni mai tîrziu în* Mihnea şi baba *ori în celebrul «Prin vîrfuri vîntul viu vuia»):* «Cu-acelaşi sgomot cade şi Belzebuth, Astaroh, / Temnuţ, Hamos, Asmode, Dagon, Mamuth, Baal, / Astoret, Isis, Orus, Moloh, Balmol, Briaroh, / Brinmuter, Gorgon, Bluhal, Rimnon şi Belial».

Această parte a creaţiei heliadeşti, care sperie şi dezarmează prin rostogolire şi vuiet, ar trebui să fie mai atent cercetată. O ediţie integrală a poeziei sale sau reeditarea celei, fundamentale, a lui D. Popovici, ne-ar dezvălui un poet mult mai interesant decît se poate bănui. Heliade poate fi valorificat şi pe linia expresivităţii involuntare, dar, în primul rînd, pe cea a creaţiei cu bună ştiinţă. Uneori cu prea bună ştiinţă, care poate da, referinţa fiind la O noapte pe ruinele Tîrgoviştei, *tot vorba lui Călinescu,* «o poezie onorabilă, dar prea documentată». *Acelaşi critic îi descoperă şi meritul de a fi* «introducătorul metrului antic».

Heliade reprezintă o epocă şi o primă mare sinteză. O sinteză obţinută furtunos şi lacom, atît prin echilibru între antiteze cît şi prin dezechilibru între aceleaşi antiteze — metodă hegeliană românească, dibuită spontan de o minte iscoditoare şi «cosmică». Simplifică alfabetul şi amplifică tiparul — aproape confiscîndu-l pentru vreo douăzeci de ani, c-o poftă de scris şi de tipărit neegalată la noi pînă la Iorga. E un om generos, pentru că îi mobilizează şi pe alţii să scrie, să traducă şi să publice, ameninţîndu-i pe cei zăbavnici, precum Iancu Văcărescu, cu furarea manuscriselor şi darea lor în vileag. Ziarele Curierul românesc, Gazeta Teatrului Naţional, Curier de ambe-sexe, *reprezintă, între 1829—1848, adevărate arhive în care încap poezia şi politica, ştiinţele, istoria, geografia, economia — totul. Omul scrie cu frenezie, debutează şi formează poeţi, ca o adevărată şcoală de literatură, ia în piept toate ramurile teoretice scriind cursuri* (Curs întreg de poezie generale), *exemplificîndu-şi teoriile cu creaţii proprii, sintetizînd experienţa înaintaşilor şi, unde nu avea ce sintetiza, inventînd o tradiţie, cu o dăruire totală, strangulată în răstimpuri, hugolian, de crize de orgoliu rănit de lipsa de ataşament a discipolilor şi de neînţelegerea naţiunii. Naţiunea l-a înţeles cît l-a înţeles. I-a fost util, pînă la o vreme. I-a dat steagul ei — epoca era de prefaceri şi filfîiri naţionale, scriitorul a sorbit cu extaz din gloria împlinitorului de aspiraţii, citind cu dicţie proclamaţia de la Islaz şi a sorbit scîrbit «greţosul» pahar al dezamăgirilor : arestul, exilul. Poet de curte al lui A. Ghica, pe care îl elogiază fără măsură, apoi paşoptist la fel de convins, admirat şi temut de ceilalţi revoluţionari, care nu se pot totuşi dispensa de serviciile şi popularitatea sa. A visat o clipă să fie «domn», evident «revoluţionar», a rămas doar domnul Eliad, proprietarul cărţilor sale şi al celor 28 de litere ale alfabetului său de bun augur.*

Dacă a făcut greşeli în politică, a avut într-o privinţă o clarviziune, susţinută bătăios şi cu arţag pamfletar eficient, care le-a lipsit unor capete politice mai dotate. S-a bucuat de încrederea turcilor, care mi se pare că i-au dat şi o pensie, în exil, spre exsperarea unor «fraţi» din frăţia *nu prea sudată, în acest caz. Omul epocii sale, Heliade i-a ieşit mereu în frunte, cînd ca o diademă, cînd ca un cucui. Binele pe care l-a săvîrşit, cu o cheltuială de energie uimitoare, covîrşeşte şi dezarmează încercarea de critică partizană. Unora le-a făcut plăcere să-l ironizeze, profilul lui pretîndu-se, ca să zic aşa, şi la caricatură. Această plăcere e o inerţie de pe vremea inamiciţiilor. Ca pamfletar (care se citeşte şi azi pe nerăsuflate), Heliade i-a stîrnit din belşug pe toţi, de-a valma şi după toane, prieteni şi neprieteni, şi nu se putea ca aceştia, la rîndul lor, să rămîie cu mîinile în sîn. Dacă, în 1855, C. D. Aricescu îl vedea ca pe un moment hotărîtor în istoria patriei* «Aici ne oprim un minut, spre a apropia seculi, şi a compara trei mari evenimente, la diferite epoci ale României : Radu Negru ! Mihai Viteazul ! şi Rădulescu ! 1290 — 1594 — 1848. Unul curăţa ţara de tătari, celălalt de turci şi al treilea de muscali. Trei regeneraţii mari, întreprinse de trei mari genii ce-şi comunică ideile de Naţionalitate şi de Limbă prin secoli şi calamităţi»), *nu mult după aceea şi din vina diverşilor adversari coalizaţi, faima lui va intra în eclipsă. Se va ajunge pînă la caricatură — am spus — şi la negarea oricăror merite. Eminescu, după cum am văzut, este primul care alege şi despică marile calităţi ale omului de marile lui defecte. El îl va urma, de altfel, în publicistica politică, preluîndu-i unele porniri şi intuiţii (fără însă a fi filoturc !).*

În ce privește opera literară, fără a-i diminua defectele, nu poți, contemplînd-o de la distanța unui secol și jumătate, să nu-i admiri profilul măreț, chiar în nerealizări. Heliade are căderi, desigur, dar căderi de pe zimbru, nu de pe cal. (Peste cal doar va sări uneori, cu multă dexteritate). E neisprăvit, dar neisprăvenia e a unor planuri uriașe, nu a unor sonete (care de altfel sînt destul de izbutite). Speriat de lipsa «cu desăvîrșire» în literatura noastră a epopeii (Țiganiada nu fusese încă descoperită), el se pune pe scris. Lipseau poeme epice, dă să le scrie. Începe să traducă Biblia, *apoi dă s-o versifice etc. Plăcerea, voluptatea versificației este vizibilă peste tot. Pana îi zbura cu ușurință peste orice temă. Autodidact de geniu, ia în piept toate bibliotecile, citind conștiincios sursele, numind cu modestie «traduceri» niște creații aproape originale. Adăpată deopotrivă din cerneala clasică și din cea romantică, pana sa are neliniștea temelor colosale. Parcă a băut (pana sa) sodă faustică ! îți vine să zici. (Iar cînd e caustică, va scrie fabule usturătoare, pamflete).*

Aceasta este «procopseala» lui Ion Heliade-Rădulescu. O moștenire importantă, încă nevalorificată și necunoscută îndeajuns.

II. Autorlîcul

*În ce privește «autorlîcul», boala care-l lovise, după propria-i mărturisire, chiar din copilărie, cînd scria «*versuri pe moarte, zece de-o para», *bănuind «că* pe mine m-a orînduit Dumnezeu să luminez neamul», *voi fi mai scurt. Heliade a scris, desigur, prea mult și prea împrăștiat și prea neterminat. Dar geniul lui a fost să înceapă, nu să termine. La atîta timp de la moartea sa o întreagă armată de literați nu i-ar fi dus pînă la capăt proiectele. Vraiștei de cînturi din poeme, atît de diferite ca factură, timp, loc, inspirație, îi stă bine așa. În ele sclipesc și mărgăritare. Dacă Heliade a alungat înăbușitoarele, la vremea lui, cuvinte grecești, cu moda lor fanariotă, de un singur cuvînt nu s-a putut dezbăra : cuvîntul care i-a înconjurat opera ca o caracatiță și care e în vigoare și azi și pentru noi :* poliloghia. *În studiul său* Despre stil *el despărțea stilurile în «*cel întins și cel strîns». *Poezia sa intră, în mod cert, în cel* întins. *Dar ce are a face ! Avem o literatură și așa prea* strînsă.

III. Și iarăși «procopseala»

*Consuma un soi de energie muntenească — un carburant care merge și fără carburant —, printr-o zbatere de aripi mari, atingînd cu sfîrcul lor eterul. Și eternul. Nu degeaba adevărata carte românească o învățase de la niște olteni («*Tata nu era la București să-mi spuie, mama știa carte numai grecească. În via grădinei lucra cîțiva olteni ; vro doi dintr-înșii era cu călimările la brîu și știa carte»), *care posedau probabil și o metodă miraculoasă de studiu intensiv («*într-o jumătate de ceas nu mai aveam nevoie de dascăl»).

Poezia sa, fără multe ornamente, înaintează nu prin convulsii, ci simplu, pur și simplu prin spunere, *ajungînd la rimă de-a dreptul. Nu există prejudecata metaforelor ticluite și întîlnirea rimelor nu produce șoc :* «Subt degete-mi răsună, lină, te-nfiorează, / Spune ce e poetul în ast loc osîndit, / Cum el dintr-însul raiul oriunde-nființează / Și-și face fericirea din bine-nchipuit» (Destăinuirea) «În capul unei armii Mircea viteaz răcnește, / Însuflă bărbăția rumânilor soldați ; / A lui Murat trufie învingător smerește, / Și locul este slobod din Istru la Carpați» (O noapte pe ruinele Tîrgoviștii) *(Compară cu :* «Mircea însuși mînă-n luptă vijelia-ngrozitoare» *etc. Versurile lui Heliade, mai primitive, dovedesc, totuși, că ideea* Scrisorii a III-a *plutea de mult în aer și poetul avea intuiția justă a retoricei patriotice). În poeziile intime, Heliade își face autobiografia, «destăinuie» amănunte și întîmplări de familie, dar tot așa, prin zicere. Poezia sa este de* dispoziție *sufletească, ceea ce înseamnă că aștepta inspirația. O aștepta, n-o aștepta, dar credea în ea, oricum. Urmează preceptele clasice ale lui Boileau, pe care le tradusese și pentru uzul său :* «Orișice sujet se scrie, fie simplu ori sublim, / Bunul simț s-aibă cu rima acordul cel mai intim». *A vorbi «*pe-nțelesul tuturor», *clișeele se cristalizau încă de pe atunci, este sănătos, dar poezia trebuie s-o mai ia din cînd în cînd și la sănătoasa. Excesul de bun simț și de-nțelegere secătuiește și nivelează.*

Fabulele sînt mai sprintene. Au o savoare tîrgoveață și gureșă. Sînt blesteme argheziene, avant la lettre. *Ocări uneori, travestite, cu tîlcul tîriș, ca un brîu roș. balcanic, scăpat anume prin praf, ca să-l vadă toată lumea. Și să ia aminte. cîteva ocazii, fabulele, bine ticluite și cu adresă cît mai străvezie, au făcut ocol tîrgiului, cu eficiență, sporindu-i prestigiul. Grigore Alexandrescu l-a întrecut în materie, e adevărat, dar secretul l-a deprins, «pe picior», în casa lui Heliade alături, desigur, cu alte secrete mai puțin literare și mai misterioase, dar cu morala lor, a căror aflare ori dezvăluire l-a întărîtat pe maestru. L-a urît pe «ingrat» și l-a ponegrit toată viața. Se citează în istoriile literare române cîteva prietenii celebre (Creangă și Eminescu; Caragiale, Vlahuță și Delavrancea, etc.). Iată și o dușmănie la fel de celebră între doi scriitori mari. Călinescu avansează ideea că cei doi poeți ar fi fost rude (soția lui Heliade numindu-se Alexandrescu). Rude spirituale au fost, în orice caz, formînd, pe lîngă familiuța poeților tîrgovișteni — cu Cîrlova la mijloc, și sprijinindu-se tustrei, romantic, de Turnul Chindiei — marea familie a scriitorilor munteni din prima jumătate a secolului al XIX-lea, cu un rol atît de important în cristalizarea limbii literare. Și în progresul literaturii, în general. Ca și fluviile, o literatură primește și genîile, dar nu disprețuiește nici cel mai modest pîrîiaș.*

Heliade nu își dă osteneala să pară damnat, să sufere liric, să se cocoțeze — cuvînt des întrebuințat de el — pe piscul tînguirilor românești. Dompotrivă, el se aprinde la dangătul de tuci al ideilor «pozitive». E un optimist. În Mihaida, *eroul acceptă să intre pe scena istoriei universale, ca pe o scenă propriu-zisă, contînd pe efect:* «Ban Manta face semnul, / Feciorul trage coarda, cortina se deschide... / Boierii împreună văd toți pe însuși vodă! / Toți răpede pun mîna și-npumnă strîns mînerul; / Dodată-ndoit cuget ca fulger îi străbate: / Și trădămîntul negru, și-a planului plinire. / Ardea făclii sacrate, splendoarea era mare. / Uimiți erau boierii la umbră de lumină. / „Încoa, boieri! le zice asigurat eroul, Cu voi aveți un frate ce stă naintea crucii, / Simbol creștin de chinuri, de moarte, de martiriu / La care el se-nchină spre mîntuirea țării"». «La umbră de lumină». *este frumos spus. Scena este naiv teatrală, dar are farmecul stampelor vechi și nu se pot nega bunele intenții. Dacă Heliade ne apare prea didactic, de vină a fost și epoca: voia să învețe. Și el era tocmai potrivit pentru a-i fi dascăl!*

«Națiune, fii deșteaptă» — *se va auzi, cu subînțeles, ceva mai tîrziu. Dar deocamdată, sîntem în dîrdora afirmării și-a entuziasmului molipsitor, unde ironiile nu-și au loc. Și eu sînt de părere că se pot face demonstrații de autentică poezie pe tex tele din* Anatolida *sau pe alte fragmente de lucrări originale și traduceri. Acestea, deși publicate de autor în timpul vieții și suferind metamorfoza lingvistică respectivă, au avut destinul unor postume: au apărut gata uitate! Vremea se înnoise, selecta altceva. Dar, scuturate și puse sub lupă, supuse unei cercetări atente, pot învia, se pot preface, precum calul răpciugos din poveste, în texte antologice ale literaturii noastre vechi. Cine știe!*

Încă o frază despre Zburătorul. *Un poem prea cunoscut spre a stărui mai mult. Reprezintă capătul de sfoară de care trag cu nădejde profesorii de română, spre a înălța smeul ce demonstrează că Ion Heliade-Rădulescu e poet.* Zburătorul *zboară și astăzi, ca și nou. O capodoperă. Fericit momentul cînd l-a compus, un adevărat și rar popas liric, de echilibru desăvîrșit. Doamne! Dacă ar fi avut mai multe asemenea momente! Poemul rezistă din orice parte l-ai asedia și cu orice gînd: psihologic, psihanalitic, lingvistic, stilistic. Pe fata de la țară, la prima învolburare erotică, vagă și misterioasă, o doare ce o doare, tulburarea întregii ei ființe și... cum să vă spun? N-am cuvinte să vă explic, lăsînd la o parte orice artificiu critic, ce frumos se destăinuie, și ce bine îi stă Zburătorului cînd intră, pîrlit, imprudent și plin de dor pe coșul casei, atras de afumătura metafizică, în văzul suratelor, chicotind cu mîna la gură, ca într-un tablou de Breughel cel Bătrîn!*

Prezintă interes și teoriile lui Heliade despre poezie, anticipînd toate lecțiile *în materie, pînă la cele ale lui Călinescu. Căci, zice meșterul în prefața la* Regulile sau gramatica poeziei: «— Învățat-ai sau știi domnia ta limba poeziei? — Ba nu. — Apoi iată, domnule, pricina pentru care nu înțelegi. Poezia își are limba ei ca și toate celelalte științe și meșteșuguri, și ca să o înțelegi, trebuie să o înveți, precum se învață toate limbile, ba încă să treci și prin toate învățăturile care te pot face destoinic a învăța acest meșteșug frumos». *Aurită i-a fost gura!*

ION HELIADE-RĂDULESCU

DESTĂINUIREA

I

Inima-mi obosită, şi nu de ani, nu încă,
Griji, datorii, povară pe ea se grămădesc ;
Valuri, crivețe-ntr-însa ca-n vulcanoasă stîncă
Izbesc, se-nfrîng cu muget, mai repezi năvălesc.

Pe la-nceputul verii, vifore preageroase
Asupră-i se răscoală s-o-nghețe-aci pe loc,
Sîngele-mi să-l închege, ce-n unde spumegoase
Prin vine-mi se repede ; dar ea e toat-un foc !

Un foc ! şi ca acela ce arde-ntr-o cîmpie
Albită de troiene şi toată-n vijălie,
Ce arde ca să arză, de vînturi spulberat,

Arsura e într-însul, care îl mistuieşte,
Şi nimeni nici d-aproape de el nu se-ncălzeşte;
Lumina-i face groază şi celui înghețat.

II

S-o face el cenuşă ? vreun pîrjol v-aduce ?
Nu ştiu... Dar a lui urmă neştearsă-n veci va fi;
Şi oricînd călătorul pasul p-aci-şi va duce,
Oprindu-s-o să zică : „Odat-a ars aci".

Ah ! fie-n veci ca focu-mi să n-aibă vreun nume,
Strein şi rece fie oricînd aicea jos,
Şi fără să-l cunoască, să-l vază veacuri, lume
Ca meteor de groază, comet preafioros !

Fără să-i ştie drumul şi d-unde oare vine,
Dincolo el de față să se vedească bine
Ş-acolo să m-arate şi eu cine am fost.

Fi-mi-va el spre osîndă ? Fi-mi-va spre răsplătire ?
Dragoste e ființa-i, rază de nemurire,
Fala vieții mele şi însuşi al meu rost.

III

Subt degete-mi răsună, liră, te-nfiorează,
Spune ce e poetul în ast loc osîndit,
Cum el dintr-însul raiul oriunde-nființează
Şi-şi face fericirea din bine-nchipuit.

Cînd cîntă el, s-aude, veacurile răsună ;
Cînd se închină, cerul el îl coboară jos ;
Dragostea lui e flacări şi ura lui detună,
Blîndețea-i e seninul acel mai luminos.

Ferice de acela pe care el slăveşte !
La nemurile zboară, ce el i-o pregăteşte ;
În buza lui e slava ce duhu-i şi-a croit ;

În mînă-i e cununa ce-n veci stă înverzită,
În pieptu-i e altarul pe care e slăvită
Aleasa frumusețe ce el a-nvrednicit.

IV

Cerul e al meu templu şi singura-nchinare,
Seninul lui e semnul prin care îl slăvesc ;
Prin albăstruia-i față se-nsufl-a mea cîntare,
Luceafării lui raze de viață-mi răspîndesc.

Acolo e nădejdea-mi ce-n veci ea îmi zîmbeşte,
D-acolo aştept roua, balsam mîntuitor ;
Aci a mea trufie se-nchină, se smereşte,
Şi înainte-i taină nu este al meu dor.

Muza-mi se umileşte, lira-mi abia suspină,
Geniu-şi pierde zborul şi fruntea-mi înclină ;
Din versuri îndrăzneala cu totul a lipsit.

Inima-mi în tăcere aşteaptă-n mărmurire
Razã de mîngîiere l-a sa destăinuire...
E ceasul închinării ! şi... omul stă smerit.

LA MARIA

La anul 1834, ian. 1

Un an mai mult s-adună ! Delirul tinereții,
A lui Amor nălucă la cei trecuți se mîn ;
Prieteşugul, pacea, ei mîngîierea vieții,
Părinți ei fericirii s-aşază-ntr-al meu sîn.

Profane complimente, suspinuri fugătoare,
Născute în văpaia unui nemernic foc,
Zică că sînt aievea visuri amăgitoare,
Junia nepătită, al uşurinții joc !

Tovaroş bucuriei şi-al timpilor scîrbiți,
Soț, tată plin de rane ce încă sîngerează,
El, o, soție dragă ! el vine de-ți urează :
Ani veseli, ani de pace, ani mulți, ani fericiți !

UN BUCHET DE MIREASĂ

Ce doruri ies din ochii-ți prin raza lor senină
Ce fulgeră și-ncîntă uimita mea vedere ?...
Prin gene-ți se strecoară o rouă cristalină
Și cade p-a mea frunte, p-aprinsa mea durere.

Dar nu-mi alină focul, mai tare se încinde...
Să fug, să fugi, Marie, căci flacăra-mi profană
Te-ajunge și pălește ființa-ți diafană ;
Ferește-te de mine, de focul ce m-aprinde.

Vezi îns-a mele lacrimi și ruga mea ascultă :
Buchetul de mireasă să-l faci cu mîna ta,
Pe sînul tău îl pune, ș-alege cît mai multă
Plăpîndă *simțitivă* ș-un trist *nu-mă-uita*.

CUMETRIA CIOAREI
CÎND S-A NUMIT PRIVIGĂTOARE

O dihanie de cioară,
Ce-i didese naiba-n gînd ? !
Să ia fulgi de alte pasări,
Să iasă la zbor cîntînd.

Iat-o împopoțonată
Și mereu se gîtuiește,
Ulubeasna-mpestrițată
Rățoit bănănăiește.

Ce nume să-și dea acuma ?
Că e lucru-nsemnător !
De la nume-atîrnă toate,
Și trecut, și viitor.

Dar cioara, de ! e tot cioară,
Și astfel se socotea ;
Nu-și mai vedea de loc ciocul
Și trupul nu-și mai simțea.

Se gîndi cum s-o brodească
Și să-și cate vreun năsic :
Dar nașul i-o da vrun nume
Ce n-o plăti mai nimic.

Haide ! singură se face
În biserica de caș
Ș-alde popă, ș-alde naș,
Ca să fie bine pace :
Fără sfadă, fără price,
Rămîne zis ce-și va zice.

Se numi *privigătoare*,
Păsăruică cîntăreață,
Unde cîntă pe răcoare,
Știi, colea, de dimineață.

Și zbura de bucurie
Biata cioară cînd gîndea
Că cioroii or s-o ție
De poet și păsărea.

Iese-acuma îngîmfată
Și la lume se arată
Și ne-ncepe a cînta.
La-nceput cotofenează,
Glasul și-l mai subțiază,
Dar ce-i faci ? că e tot *ga !*

Țipă : *ga !* și *ga !* răsună ;
Paserile se adună,
Ascultă și aud : *gară !*
Se uită, dar nu văd cioară.
Dihania-nnebunește,
Cîntă, cine-o mai oprește ?

„Sînt — zice — *privigătoare*
Și Dumnezeu mi-a dat dar ;
Sînt pasăre zburătoare.
Care dupe lîngă mine
Va zice că nu cînt bine,
E mare, mare măgar."

Și eho răspunde : *gar !*
Păsările aud : *gar !*
În tăcere o ascult ;
Se apropie mai mult,
Fiecare o privește,
Fiecare își zărește
Fulgulețul, pana sa,
Și-ncep a ți-o dezbrăca.
Scuipă-n gură ș-apoi zboară.
Poetul rămîne cioară !

Bibliografie :

I. Heliade-Rădulescu, Echilibru între antitezi sau Spiritul și materia, *București, 1859—1869* ; Curs întreg de poezie generale, *I—IV, București, Tip. Lucrătorilor asociați, 1868—1870* ; Scrieri literare, *îngr. și pref. G. Baiculescu, Craiova, Scrisul românesc, 1939* ; Scrieri politice, sociale și linguistice, *îngr. G. Baiculescu, Craiova, Scrisul românesc, 1942* ; Opere. *I—II, îngr. și introd. D. Popovici, București, FRLA, 1939, 1943* ; Opere, *I—III, îngr. VI. Drimba, introd. Al. Piru, București, Minerva, 1967, 1968, 1975.*

G. Călinescu, Istoria literaturii române de la orgini pînă în prezent, *București, FRLA*, 1941, p. 128—146.

Mircea Scarlat, Istoria poeziei românești, *vol. I, București, Minerva, 1982, p. 289—306.*

Notă : Versurile se reproduc după ediția Vl. Drimba, 1967.

PROFIL CONTEMPORAN

CELLA DELAVRANCEA

La altitudinea marii înțelepciuni

Cella Delavrancea este o ființă care a învins timpul. Timpul nu este rău decît cu cei care îl urăsc și se tem de distrugerile lui, care prefac totul în cenușă. Cella Delavrancea a îmblînzit, însă, fiara timpului, prin iubire, prin înțelepciune, prin echilibru, prin seninătate, mai presus de toate prin *artă*, care, în esența ei, se află dincolo de timp și supune la picioarele sale timpul.

Aceste gînduri mi-au venit în minte avînd în față compactul volum de *Scrieri* al Cellei Delavrancea, scos acum cîțiva ani de zile din inițiativa fericită și prin munca lui Valeriu Râpeanu, directorul Editurii Eminescu, care semnează prefața și notele, comentariile și bibliografia respectivă. Am recitit de curînd această carte cu excepție, meditație esențială asupra timpului. Din *prefața* lui Valeriu Râpeanu ne place să reproducem următoarele rînduri, care dezvoltă în parte ideea noastră inițială : *«Ceea ce mi se pare a fi [...], pilduitor, unic în ființa sa* (a Cellei Delavrancea — n.n.) *este trăirea prin artă, sub semnul artei, în numele artei, de parcă totul de-a-lungul acestei existențe ar fi fost absorbit de ideea de frumos în multiplele-i întruchipări».* Într-adevăr, Cella Delavrancea trăiește prin artă și nu printr-o anumită artă, ci prin *arta* înțeleasă în esența ei unică, în așa fel încît să-i cuprindă toate ramurile.

Inițial autoarea acestor *scrieri* se ilustrase numai ca o pianistă de talie internațională. Încă din vîrsta preșcolară se simțea atrasă de pian, după cum spune ea, *«ca mielul de iarbă».* Însă sunetele ieșite din clapele atinse de degetele pianistei sînt impregnate de ecourile tuturor celorlalte *arte*, atît de larg gustate în casa părintească, așa cum evocă autoarea în *Amintirile* din volumul de față. Această saturare de *arte* într-o singură întruchipare artistică am avut bucuria să fie sesizată și de noi. Cînd execută, bunăoară, acea bucată de Scarlatti, care-i plăcea atît de mult lui Caragiale să o audă de la această pianistă, nu avem în față numai muzică, ci și o fîntînă barocă, cu zglobii și grațioase jocuri de ape și, totodată, și melodioasele versuri ale vreuneia din «grădinile simțurilor», închipuite de Giambattista Marino. Cella Delavrancea știe că miezul unic al tuturor *artelor* se atinge prin echilibru, prin perfecțiune, prin dozarea fără greș a sensibilității cu luciditatea.

Că autoarea este conștientă de acest fapt, al contopirii mai multor *arte* într-o *artă* unică, se recunoaște și din reflecțiile ei asupra altor executanți, atunci cînd aceste aprecieri sînt superlative. Ne referim la unele din acele «file de cronică» intitulate *Arpegii în ton major*, care cuprind o bună parte din volumul respectivelor *Scrieri*, fiind ele însele capodopere de expresie literară și de exigență artistică, nu mai puțin decît beletristica sa. Iată, de pildă, cum se exprimă Cella Delavrancea despre celebrul pianist Arthur Rubinstein : *«...impresionabilitatea sa vizuală înscrie pe paleta sonoră un colorit de pictor»* ; sau despre dirijorul Oswald Kabasta, pe care l-am auzit și eu pe vremuri, la Viena, putînd acum prin restrospecție să înțeleg limpede reflecțiile atît de expresive ale pianistei : *«Orchestrația admirabilă* — e vorba de Simfonia a VII-a — *a fost sculptural pusă în valoare de dirijor. Altă dată succesiunea acordurilor într-o fugă de Bach alcătuiește o colonadă sonoră, și așa mai departe».* Fie în elaborare, fie în receptare, Cella Delavrancea trăiește într-o singură întruchipare artistică toate celelalte arte.

Aceeași senzație *totală* ne oferă și creația sa literar-belestristică, alcătuită cu o severă exigență, închinată frumosului în esența sa integrală. Aceasta, fie că-i vorba de nuvelele sale cu titlul *Vraja*, fie de romanul ei *O vară ciudată*, fie de portretele și amintirile din *Mozaic în timp* și din toate celelalte *scrieri* ale sale. Cella Delavrancea este nu numai o ființă fericită, îmbibată de toate senzațiile frumosului pe care i le-a dăruit din belșug viața sau pe care a știut ea să le scoată pînă și din ultimele nervuri ale existenței, dar mai ales și o ființă generoasă, care dorește să ne fericească și pe noi cu acele senzații, sugerîndu-ni-le atît de viu și de plastic, încît parcă le-am vedea, le-am auzi sau le-am percepe întocmai prin mireșme.

De aici rezultă optimismul ei, nu lipsit, însă, de o pătrunzătoare luciditate ; așa cum citim în inițiala ei *Mărturisire : «În tot trecutul meu mi-a fost mare sprijin un optimism destul de cuminte, ca să accepte și lacrimile tristeței, simțind că ele adîncesc sensibilitatea luminînd adevăruri ascunse, iar bucuriile le-am împărțit întotdeauna, deși percepeam filfiitul aripelor lor, grăbite să mă părăsească»*. Adevăratul *optimism* nu este acela care încearcă gestul absurd de-a fugi de durere, ci acela care înfruntă durerea transfigurînd-o și convertind-o în biruință, așa cum zeița Atena a convertit Eriniile în Eumenide. Este suprema înțelepciune a Cellei Delavrancea.

Să ne mai oprim o clipă la acele *Amintiri și portrete* din *Mozaic în timp*, carte despre care Valeriu Râpeanu, în interesantele sale *Note și comentarii* la acest volum de *Scrieri*, pe care l-am mai amintit, a afirmat pe bună dreptate că ele constituie *«unul din documentele cele mai prețioase pentru istoria culturii românești»*. Cîte nu aflăm, într-adevăr, din aceste amintiri, care ni se gravează viu în minte : că Elena Văcărescu a noastră l-a văzut și a vorbit cu Nietzsche la Sils-Maria în Elveția ; că Rilke, marele Rilke, a fost un admirator al pianistei, ce a vizitat-o la Paris, poetul austriac fiind o figură fascinantă, care știa să povestească halucinant lucrurile ciudate la care a asistat ; că autoarea a avut o revelatoare întrevedere cu Brâncuși în atelierul acestuia. Și altele... Ne este cu neputință să enumerăm toată seria de prețioase documente necunoscute, evocate cu adevăr, cu suflet, cu artă, cu o inimitabilă vibrație.

Dar de *Arpegii în ton major* ce să spunem ? Cella Delavrancea ne reproduce toate marile concerte auzite într-o lungă viață prin puterea *cuvîntului* ei, care devine pe rînd, pian, vioară, violoncel, orchestră, făcîndu-ne să uităm că citim și creîndu-ne iluzia că ne aflăm efectiv la respectiva audiție. Aci domină figura tutelară a marelui Enescu, căreia autoarea pianistă a acestor pagini i-a fost adesea parteneră ; așa cum, în cadrul *evocărilor* cu literați, domină figura părintelui său, a lui Barbu Delavrancea.

Cîte n-am trecut însă sub tăcere și cîte n-am avea încă de spus despre acest încîntător *vo'um* de o viață a unui om exemplar, care ridică *arta* împletită cu *trăirea* la altitudinea marii înțelepciuni. În mod paradoxal, spre bucuria noastră, nu avem de a face cu o *operă* încheiată. Această minunată ființă, care a început să reflecteze și să cînte cînd nu exista încă nici cinematograful, nici avionul, nici chiar automobilul, continuă să scrie sau să înalțe acorduri și astăzi, în evul zborurilor cosmice.

Mai așteptăm, așadar, să ne bucure cu bogățiile frumosului.

Edgar PAPU

ANTON DUMITRIU

O cale spre esențe

Într-o scrisoare către Can Grande de la Scala, Dante spune : *«Multa enim per lumen intellectuale vidit quae sermone proprio nequivit exprimare»* (Căci multe se văd prin lumina intelectuală care nu pot fi exprimate adevcat printr-o vorbire potrivită). Există în cultura română o familie de spirite unite printr-un fundamental, comun *«modus intelligendi»*, prin același fel de a înțelege, prin puterea intelectului, esența lucrurilor, spirite separate doar prin orien-

tarea, în funcție de înclinația temperamentală și artistică, spre un diferit *«modus significandi»*, separate doar prin felul în care adevărul dobîndit *per lumen intellectuale* este semnificat și transmis. Fac parte din această familie de spirite marii hierofanți ai tăcerii : Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Anton Dumitriu. Toți trei s-ar putea reuni sub cuvintele lui Heidegger despre Platon : *«Die Lehre eines Denkers ist das in seinem Sagen Ungesagte»* (Învățătura unui gînditor este ceea ce nu este spus în spusele lui). Opera, atît de diferită în aparență, a celor trei s-a născut și s-a clădit din același impuls : de a comunica o «învățătură» esențială, o revelație spirituală, care depășește obiectul aparent al comunicării, ca și modalitățile de a comunica. Pentru Sadoveanu istorisirea (cu toate atributele ei imediat perceptibile : acțiune, personaje, culoare istorică și locală), pentru Blaga metafora (cea revelatorie îndeosebi), iar pentru Anton Dumitriu logica și istoria logicii, istoria filosofiei și meditația culturală reprezintă modalități de a semnifica un adevăr care depășește circumstanțele imediate ale exprimării, contingențele, aparențele concrete ale expresiei ; un adevăr în spatele căruia se află o revelație în legătură cu situarea omului în univers. Dincolo de istoria logicii și dincolo de istoria filosofiei, cărțile lui Anton Dumitriu conțin un *«modus essendi»* care, prin caracterul lui exemplar, vizează universalitatea din fiecare individ, conțin un sistem filosofic mai mult decît original, originar. Acest mare, poate cel mai mare erudit pe care l-a produs cultura noastră în materie de logică și de filosofie greacă, a realizat în persoana sa o minune rar întîlnită chiar printre filosofii cei mari ai lumii : și-a păstrat depline facultățile intelectului activ, căruia a știut să-i subordoneze toate facultățile, și acelea excepționale, ale intelectului pasiv. N-a modificat nici o clipă acest raport de subordonare și toate facultățile memoriei n-au făcut decît să servească întrebărilor ivite din neliniștea unei gîndiri mereu proaspete în fața universului. Cum filosoful însuși a știut să-și păstreze în fața cosmosului ingenuitatea din care se naște orice filosofare, era, firește, persoana cea mai apropiată spiritual de epoca în care această ingenuitate constituia însăși esența filosofiei. Avem convingerea (fără sentimentul că exagerăm cîtuși de puțin) că o carte precum *Alétheia. Încercare asupra ideii de adevăr în Grecia antică*, lucrare de sinteză a gîndirii lui Anton Dumitriu, scrisă într-o limbă de circulație universală, ar avea supra conștiinței filosofice contemporane același impact pe care l-a avut, la vremea ei (1927), *Sein und Zeit* a lui Heidegger.

Ca și pentru Heidegger, ca și pentru greci, pentru Anton Dumitriu meditația asupra conceptelor fundamentale ale filosofiei grecești (existență și nonexistență, adevăr, mythos, logos, memorie și anamneză) se confundă cu efortul de a înțelege și a preciza locul omului în univers, iar epistemologia devine ceea ce ar fi trebuit să rămînă întotdeauna — o justificare și o argumentare a ontologiei. Toate lucrările lui Anton Dumitriu — și cele de logică, și cele de istoria filosofiei — folosesc metodele epistemologice cele mai riguroase într-un dublu scop (același cu al mythosului antic) : ca modalitate de mascare și de revelare concomitentă a unei ontologii, care se confundă cu ontologia originară a spiritului european. Sistemul acestei ontologii se află nu numai în cărțile ultimului deceniu, în *Philosophia Mirabilis* (1974), în *Cartea întîlnirilor admirabile* (1981), în *Alétheia* (1984), care sistematizează și unifică modul de gîndire răspîndit la temelia celorlalte lucrări, dar rădăcinile acestui sistem se pot discerne încă din primele scrieri ale lui Anton Dumitriu, din *Valoarea metafizică a rațiunii* (1933), din *Bazele filosofice ale științei* (1938), ca și din *Logica nouă* (1940), din *Orient și Occident* (1943) și, am îndrăzni să spunem, dintr-un studiu esențial pentru cunoașterea gînditorului : *Marea ignoranță* (în *Revista de filosofie*, 1936).

În 1940, Anton Dumitriu își încheia astfel *Logica nouă* : «Cunoștința nu o avem decît în urma Erlebnis-urilor. Așadar, logica nu e teorie a cunoașterii, ci o teorie a cunoscutului. Această deosebire funciară dintre logica tradițională și logica actuală nu a fost sesizată. Căutînd să scape de orice element ipotetic, metafizic, logica a intrat într-un plan care *este posterior actului cunoașterii* (s.n.)... Cunoașterea, ea însăși se poate face pe căi obscure. Logicienii nu o tăgăduiesc. Dar exprimarea cunoscutului nu poate fi făcută decît logic.

Există negreșit, scrie Wittgenstein, inexprimabilul. Dar, adaogă același autor, despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să tăcem» (*Logica nouă*, p. 305—306).

Nu se află, în citatul de mai sus, numai încheierea unei etape de cercetare, se află mai ales un program de întrebări fundamentale care au rămas ace-

leași de-a lungul vieții lui Anton Dumitriu : Ce este cunoașterea ? Pe ce căi se poate obține cunoașterea ? Prin ce mijloace se poate comunica cunoscutul ? Cine a intuit, descoperit, imaginat căile cunoașterii ? La prima, la a doua și la ultima întrebare răspund cărțile filosofului din vremea din urmă, la cea de a treia au răspuns mai ales cărțile lui de tinerețe. Iar felul în care s-a răspuns la aceste întrebări ține, de fapt, nu de istoria ci de esența filosofiei. Pentru că ele toate se pot reduce în fond la o singură, hotărîtoare, mirare : Cum e posibilă și ce reprezintă filosofia în raport cu condiția umană ? Instrumentul de bază prin care ni se face accesibil cunoscutul este analiza logico-semantică, raportată la un anumit context istoric definit.

Cartea despre ideea de adevăr în Grecia antică se înscrie nu numai în mișcarea, tot mai vizibilă în filosofia contemporană, care postulează revenirea la originile gîndirii, ci, fără emfază, dar cu fermitate și mai ales cu o argumentație fără fisură, răstoarnă perspectiva asupra gîndirii filosofice : «La baza cercetării noastre va sta deci principiul că trebuie să-i înțelegem pe greci prin propria lor modalitate de gîndire, pentru a ajunge la viziunea lor despre adevăr și nu la viziunea noastră despre viziunea lor. Într-un cuvînt, vom încerca să gîndim ca ei».

Realizarea fără abatere a acestui postulat echivalează cu o revoluție în istoria filosofiei. Această revoluție are un instrument ferm : erudiția. Dar aceasta e numai un instrument. Gîndirea care contemplă filosofia greacă din interior săvîrșește — prin lucrarea intelectului activ pus în stare de revelație și prin comunicarea impecabil logică a ceea ce se poate comunica din revelație — exact ceea ce postula filosofia greacă drept cale de pătrundere a esenței adevărului. Subiectul care comunică se identifică, în modalitatea comunicării, cu obiectul gîndirii sale, el devine exemplar, ca *pars pro toto*, pentru raportarea omului la univers, iar istoricul filosofiei grecești devine filosof. Scrisă într-o stare de *enthousiasmos* (în sensul etimologic al cuvîntului, de «ființare în zeu»), pe care îl și transmite, *Alétheia* conține sistemul ontologic și epistemologic al lui Anton Dumitriu, ca și pe acela al vechilor greci.

Ce este filosofia și ce este omul ? Întreaga demonstrație duce spre clarificarea răspunsurilor pe care le-au dat grecii acestor întrebări : «grecii i-au dat [omului] un loc modest printre „zei", modernii i-au dat primul loc în lumea înconjurătoare, așa cum a stabilit știința, plasîndu-l printre „mamifere"» (p. 272).

În gîndirea greacă, demonstrează autorul, «devenirea omului avea o dublă direcție : o direcție descendentă, conform căreia ființa umană coboară de la „condiția divină" (aceea originară) la starea actuală, trecînd prin patru cicluri principale ; o direcție ascendentă, conform căreia omul are tendința de a-și reface condiția inițială, de a se reintegra în planul din care a descins. Involuția și evoluția, iată ce caracterizează devenirea umană în mentalitatea vechilor greci. Starea originară nu este pierdută, ci numai involuată» (p. 55). Omul are posibilitatea, prin logós-ul său particular, de a participa la logós-ul universal. Analiza strînsă, strălucită, din unghi etimologic și istoric, a limbajului în care s-a concretizat gîndirea greacă îl conduce pe filosof la desemnarea a trei etape parcurse de gîndirea umană : întîi a fost *sophia*, «înțelepciunea», căreia i-a corespuns ca mod de expresie *mythos-ul*, «tăcerea» (răsturnare esențială a conceptului de mit), a doua etapă este cea în care s-a pierdut înțelepciunea și a rămas numai străduința spre ea, *philosóphia*, căreia îi corespunde *logós*-ul ; în sfîrșit, urmează etapa în care *filosofia se constituie ca știință* și care are ca modalitate de exprimare *scrierea*.

Care era modalitatea de a realiza philo-sóphia ? «Esențele» sau «ideile» se vedeau ; pentru a fi văzute, ele erau ca lumina ; cel care «vedea» trebuia să îndeplinească principiul «adecvării» intelectului la obiectul cunoscut, deci trebuia să poată «vedea» și să fie asemeni luminii. «În limbajul nostru de astăzi, am putea spune că intelectul subiectului cunoscător trebuie să fie de aceeași natură cu obiectul cunoscut» (p. 157).

Pasajul acesta de revoluționară istorie a filosofiei îi sună literatului român extrem de familiar. Dar nu pentru că l-a aflat la greci și la Heidegger. A mai fost cineva în cultura noastră care a văzut el însuși, sau și-a pus personajele să vadă idei. Este Camil Petrescu, legat de Anton Dumitriu prin numeroase fire. Așa cum există și altcineva care a realizat în opera sa poetică și dramatică cele două funcții ale mythos-ului : una de a vorbi, reprezentînd un scenariu alcătuit cu ajutorul simbolurilor, alta — de a face să fie sesizat, prin contemplație, prin tăcere, ceea ce este dincolo de scenariu, adică dincolo de vorbire și vedere. Este cel ce a scris : «*Cînd între*

lipsă și prisos / ne bucurăm de cîte sînt / și cîntă pe subt glii un os — / mai e nevoie de cuvînt ?». Blaga, firește.

Eseul despre Orfeu din *Cartea întîlnirilor admirabile* ni se pare cel mai legat de *Alétheia*. El conține, într-o analiză filosofico-literară, ideea de bază a acestui amplu studiu : demonstrația identității dintre gîndire, ființă și adevăr. Este concluzia esențială a demersului intelectual constant al unuia dintre acei filosofi contemporani pe care mulți, avînd sentimentul de a se fi pierdut *«per una selva oscura»*, și-l vor alege drept *«duca e maestro»*.

Roxana SORESCU

MICHEL BUTOR

Itinerar spiritual *

(VIII)

Cel de-al cincilea vis începe cu un accident de avion. Un avion se prăbușește într-un fel de junglă, apoi scap și ajung în sfîrșit într-un oraș, unde eram așteptat.

Eșuez puțin mai departe, într-un loc înțesat cu parasoluri. Mingi și oameni în costume de baie, strigăte de copii. Lumea aleargă spre mine, nu sînt decît negri cu slipuri aurii... Femeile nu au sutien. Vorbesc franceza cu un accent cîntat. Bucata din aripa de avion care iese din piept este acoperită de fluturi de culoarea smaraldului care își iau zborul la apropierea celorlalți oameni. Un singur strigăt țîșnește din douăzeci de piepturi : «Conferențiarul, conferențiarul, e conferențiarul, cu siguranță». *Sosește un jeep din care ies infirmieri negri cu bluze albe... Parcurgem kilometri întregi pe nisip, apoi pe alei străjuite de palmieri ; circulația e mai intensă, ne apropiem de centrul orașului, ne oprim în fața unui palat cu fațadă neoclasică, coloane mari corintice, fronton. Sînt condus prin coridoare, de-a lungul unor tuburi... ne aflăm în culisele unui teatru. Sînt dus pe scenă. Aplauze. Sala e plină. Toți spectatorii sînt albi. Negrii îmi ridică targa cu saltea pneumatică... Sînt legat cu cătușe mari de cauciuc ca să pot sta în picioare Un academician în costum complet, cu bicorn, spadă, solicită tăcere.*

Vă rugăm să iertați o ușoară întîrziere absolut independentă de voința noastră. Am plăcerea să vă prezint acum pe domnul Michel Butor pe care l-am invitat să vină să-și mărturisească păcatele.

Fac tot ce-mi stă în putință ca să-mi mișc buzele, dar nici un sunet nu iese din gură. Diverse mișcări. Academicianul revine, îmi șoptește la ureche :

— Haideți, domnule, spuneți ceva, v-am așteptat destul !

Încep să vorbesc. Balele se scurg în dîre lungi pe pupitrul pregătit anume pentru mine. Țîșnește un rîs, altul, o enormă explozie de rîs în întreaga sală care devine furioasă. Se pornesc insultele, se bate din picioare, mîinile bocănesc invitațiile și mi le aruncă, scena e acoperită cu ghemotoace de hîrtie. Academicianul revine, cu un gest onctuos restabilește calmul.

— Deoarece acuzatul nu dă semne de o cîtuși de puțină remușcare, să înceapă judecata. Să urce pe scenă cel dintîi martor.

Ura ! Există trepte pe fiecare latură. Toți spectaorii se ridică și se așează la coadă... o defilare fără capăt. Nu înțeleg nici jumătate din ce spun. Fiecare declarație e salutată cu un urlet al gloatei, apoi martorul mă scuipă în obraz și flegmele se amestecă cu balele ce se scurg în continuare, coboară de pe scenă în fosa de orchestră, în dîre lungi.

— A furat cărți, ne-a pîngărit muzeele, nu se spală niciodată pe dinți, și-a dorit mama, a înșelat-o, își înșeală soția, își dorește fiicele, le înșeală, a dorit moartea tatălui său, a pus în pericol ordinea publică, era nul la exercițiile de latină, a înșelat toate nădejdile pe care le-am pus în el, ne-a otrăvit izvoarele, face propuneri nu numai fiicelor noastre, dar și soțiilor noastre, chiar și fiilor

* Continuare din nr. 4/1984 al *Revistei de istorie și teorie literară*.

noștri și asta sub ochii noștri. O singură privire a sa e suficientă să ne otrăvească familiile. O singură vorbă a sa vîră zîzanie în colegiile noastre. Cît despre cărțile lui, ar reuși să pervertească pînă și focul. Și uitați-vă acum la el cum i se scurg balele. Revarsă un butoi de bale în ramoleala lui și acestea vor arde tot în orașul nostru dacă nu vom reuși să-l pedepsim.

Și tot așa mai departe, ceasuri întregi. Nu știam că am în mine atîtea bale. Adevărat că ar trebui să fac ceva. Balele mele dizolvă picioarele fotoliilor care se prăbușesc. Femeile văd cum pielea pantofilor lor se chircește, arzîndu-se. Panică. Sala se golește, devastată, duhnind... Rămîn singur. Capul îmi cade în piept. Una din legăturile de cauciuc se rupe. Alta... Mă prăbușesc ca un pachet de zdrențe, în mijlocul balelor. Academicianul revine cu surîsul pe buze, în cizme de vidanjor, mă biciuie cu vîrful sabiei, se apleacă asupră-mi ca să-mi șoptească :

— Vezi bine că nu merita ; acum trebuie curățat peste tot. Gardian, bagă-l în cuva sa.

Paznici negri, și ei în cizme de vidanjori, cu armuri romane și căști de pompier de altcîndva, cu mitraliera în bandulieră și cu furci pe umăr, mă rostogolesc pînă la un sac de pînză gudronată pe care-l leagă de-o prăjină pentru a-l căra pînă la un camion.

— Păziți-vă de el, e murdar. Pestilențial. În clipa în care vă așteptați cel mai puțin o să vă stropească cu murdăriile lui ; verificați etanșeitatea capacului.

Scoate din buzunar o batistă brodată, își șterge mîinile, înșfacă pe unul dintre paznici, îi sare în spinare strîngîndu-i gîtul între coapsele sale puternice, îl șfichiuie cu spada, sunînd dintr-o trompetă mică. Camionul înaintează pe bulevarde, mulțimea negrilor se înșiruie respectuos în fața noastră ; mi s-a lăsat capul în afara sacului și toți care trec, cavaleri strălucitori cu tocă de pene scot din buzunarele de la șa murdăriile pe care le-au pregătit pentru mine și le aruncă țintindu-mi ochii. E o ușurare cînd înțeleg că în sfîrșit am trecut pe sub poarta pușcăriei...

Dar nu fiți îngrijorați, în cele din urmă lucrurile se aranjează. Din închisoare, o călătorie pe un canal mă duce pînă în Noua Zeelandă, unde medici maori mă îngrijesc și mă ajută, acoperindu-mi întreg trupul cu un imens tatuaj. Și cînd mă trezesc îmi dau seama că sînt îngălat de muște, dar dacă mă scald, muștele rămîn la suprafață și cu acest prilej pot vedea ce stă scris pe propriul meu corp.

E sfîrșitul cărții. Acum sînt acoperit de muște ca de o haină. Doctorii îmi surîd, par satisfăcuți. S-ar zice că mă felicită. Cel mai vîrstnic, cu o superbă barbă albă care coboară pe pieptul tatuat, mă ia de mînă, pentru a mă ajuta să ies. Umblăm îndelung pe o potecă ce urcă, ajungem la un alt lac foarte limpede, în care se cufundă împreună cu mine... Glacial. Suprafața lui este acoperită de o peliculă uleioasă pe care umblă toate muștele ca pe un geam. Începe să înoate pe suprafața pe care mi-o indică cu degetul. Trebuie să privesc. Plonjez, deschizînd ochii. Pentru prima oară descopăr emblemele noului meu trup. Ce enciclopedie ! Printre arabescuri, scobită într-o adîncitură, în locul inimii, imaginea unui kiwy deasupra căreia se poate citi numele lui Paganel. Paganel este un personaj al lui Jules Verne dintr-un roman foarte interesant, Copiii căpitanului Grand, *și care se plasează între* 20.000 leghe sub mări *și* Insula misterioasă. *Este geograful prin excelență și se află într-un voiaj în jurul lumii ; cu prilejul trecerii sale prin Noua Zeelandă, doctorii maori îi tatuează imaginea unui kiwy pe inimă. Kiwy este o pasăre din Noua Zeelandă, o pasăre foarte primitivă care nu are aripi, total incapabilă să zboare. De îndată ce am ajuns iarăși pe țărm, sudoarea mea începe să curgă din nou, sunînd deșteptarea pentru muștele care îmi acoperă toate desenele, pînă și ochii. După ce mă pleznesc de nenumărate ori, renunț să le mai alung, nu voi mai putea vedea decît printre ele. Pînă și maorul îmi apare ca prin ceață ; sînt aproape orb ; mă conduce la o pirogă în care mă așează, îi face vînt în mare și-mi face un semn de adio...*

Ei bine, vă doresc să aveți în noaptea aceasta vise extrem de interesante, vă doresc să le povestiți, să le povestiți în chipul cel mai fericit cu putință, să mi le istorisiți într-o zi și mie. Vă doresc să puteți găsi în cartea aceasta și în cîteva

altele ce îi urmează, materie pentru visele domniilor voastre și mijloace de a vă povesti visele. Dar poate că acum aveți de pus întrebări asupra acestui volum sau altele *.

Îmi plac mult structurile simetrice și îmi plac așa de mult pentru că poți introduce în ele niște disimetrii care să fie în mod special semnificative. În multe din cărțile mele există astfel șiruri de termeni care se vor încrucișa. Șiruri de termeni sau, aș spune, figuri structurale ce se vor încrucișa. Dar în general există un mic decalaj, există un șir de termeni ce se inversează, întocmai cum, înțelegeți, la muzicienii vechi existau canonul în oglindă, fuga în oglindă, unde există o temă și apoi tema e combinată cu una din inversările sale. Pot exista trei inversări clasice și să luăm aici drept exemplu o temă care este : 1, 2, 3, 4, 5. *Pot obține o răsturnare care să fie :* 5, 4, 3, 2, 1. *Dar mai pot obține o altă inversare. Apoi pot obține inversarea acestei inversări. Bun ! Deci, foarte adesea, printre cărțile mele, dacă vă amuză aceste probleme structurale, veți găsi unele construite folosind șiruri de teme, care sînt coordonate ca și șirurile matematice și cuprind inversări și încrucișări.*

Nu mai știu cu exactitate astăzi, nu mai stăpînesc toate amănuntele din Matière de rêve. *Iar pe de altă parte există multe lucruri pe care le-am controlat, dar niciodată nu am fost conștient decît de anumite aspecte ale structurii. Vedeți, există lucruri pe care le știam și pe care le-am uitat apoi. Există de asemenea lucruri care erau legate în mod necesar de anumite aspecte pe care le controlam, care azi pot fi puse în evidență, dar de care nu-mi dădeam seama la epoca respectivă. Dacă aș studia acum această carte, există lucruri pe care le-aș descoperi în ea și care nu ar corespunde în mod obligatoriu cu schemele păstrate de mine și depuse astăzi la Biblioteca municipală din Nisa. Va să zică, sînteți tot atît de buni judecători ca mine ! Important e să fie studiat textul. În punctul unde mă aflu acum, sigur că am amintirea a ceea ce am lucrat, dar în punctul unde mă aflu acum sînt obligat eu însumi să* studiez *textul pentru a ști cu exactitate cum sînt organizate lucrurile. Deci, îmi vorbiți de un șir de infinitive ; personal nu mai știu nimic. Nu mai știu cu precizie cum se petrec lucrurile, dar nu mă miră deloc să existe așa ceva. O linie care să existe în interiorul textului, dacă vreți, un fel de linie de puncte de suspensie, punctele de suspensie fiind niște infinitive și nu mă miră ca această linie de puncte de suspensie să se încrucișeze cu o altă linie, o inversare a sa. Pot avea* 1, 2, 3, 4, 5 — 5, 4, 3, 2, 1, *dar pot avea altă figură mai interesantă, avînd* 1, 2, 3, 5, 4, — 4, 5, 3, 2, 1. *Asta vrea să spună că în acest caz avem aceste două linii care în loc să se întîlnească, se suprapun. Pe de altă parte am studiat mult în muzică* ** *o structură care a fost extrem de folosită de către autorii clasici și mai ales începînd cu Beethoven, care constă în combinarea unei figuri cu inversarea ei. Adică avem o primă figură, o melodie de pildă, apoi repetarea acestei melodii suprapusă peste răsturnarea ei, ceea ce are avantajul de a da o structură care este, în același timp, deschisă și închisă, tip de structură care mă interesează mult.*

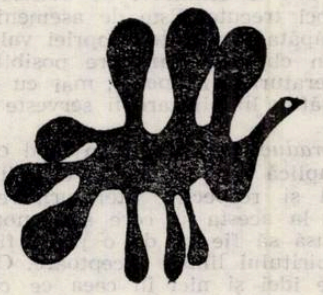
Aceste structuri simetrice slujesc să lege foarte puternic elemente care aparent, la prima ochire, n-au legătură între ele. Atunci cînd inventez un șir, ei bine, obțin o structură care devine extraordinar de solidă. Exact ca atunci cînd construiești o casă, ori cînd compui o piesă muzicală. Adică, simetria este un mijloc de a închide un ansamblu. Repetiția sau variația e un mijloc, dimpotrivă, de a deschide acest ansamblu. Un ansamblu care e prea deschis nu va rezista. În consecință e necesar ca un ansamblu să fie în același timp deschis și închis. De unde acest tip de structură cu simetrie și disimetrie. Pe de altă parte, folosirea simetriilor permite să izolezi un număr de termeni înadins. Poți avea o structură ca următoarea : 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3 2. 1. *Vedeți că* 5 *este oarecum pus între paranteze ; e pus între parantezele lui* 4, *acest ansamblu e pus el însuși în parantezele lui* 3 *și așa mai*

* Înregistrarea pe bandă magnetică, după care efectuăm trascrierea textului și versiunea românească, nu a păstrat *întrebările* ce i-au fost adresate *«conferențiarului»*. Probabil că, în acest îndelung monolog Michel Butor, ele nu erau altceva decît o posibilă provocare în stare să declanșeze noi precizări. (n. trad.)

** Printre alte studii muzicale publicate de Michel Butor se numără, *La Musique, art réaliste* (Répertoire II) și *L'Opéra, c'est — à-dire le Théâtre (Répertoire III).*

departe ***. *In consecință, vom lumina într-un mod absolut deosebit pivotul acesta în jurul căruia se vor roti lucrurile. E un pivot ca țîțîna unei uși. Acel* ceva *în jurul căruia lucrurile se vor tranforma. Deci putem avea un pivot principal, putem avea mulțimi de pivoți secundari ; ați văzut că în acest text există un întreg sistem de repetiții care va permite dirijarea ramificărilor ca și cînd ne-am ajuta de un macaz și care ne va permite să nu ne rătăcim în text. Am arătat cu celălalt prilej, în legătură cu* La Modification, *că există fragmente de text care sînt, care joacă rolul semnalizării în raport cu restul textului. Dar după* La Modification *am căutat să obțin texte în care toate elementele textului să poată fi considerate ca sistem de semnalizare în raport de altele. În* La Modification *se pot distinge clar aceste pasaje pe care le-am numit de tranziție, apoi celelalte, care sînt «narațiune simplă». Plecînd însă de la romanul următor, care se numește* Degrés, *ei bine, m-am străduit să obțin un text astfel încît toate părțile lui să poată fi considerate ca sistem de semnalizare. Și toate elementele de semnalizare fac parte de asemeni din narațiune. E ceea ce se petrece și într-o carte ca aceasta unde există tot felul de elemente care introduc deci în text o circulație, care ne permit să trecem de la primul text la alt text, de la textul al doilea să revenim la cel dintîi și apoi, datorită citatelor din acești clasici citiți și răscitiți, se trece de la acest text la un al treilea, fie la primele fraze din* Atala *sau de la primele fraze din* Père Goriot ; *putem continua trecînd la o altă carte și de îndată ce am terminat de citit* Père Goriot *putem reveni la cartea aceea, și vom găsi în ea ultimele rînduri din* Père Goriot. *Asta e !*

Transcriere și traducere de :
Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU



*** Este util să traducem, în acest context, un fragment din *Entretiens* (Gallimard, 1967) ce cuprinde discuții asupra operei lui Michel Butor provocate de Georges Charbonnier : «*Am studiat în muzica clasică diferitele forme ce poate primi canonul și am văzut că una dintre formele cele mai interesante este aceea în care o parte este reluată nu întocmai cum ne-a fost dată, ci invers, ceea ce face ca în l'Emploi du Temps să fi introdus anumite voci în mișcare inversă, adică în această povestire există anumite luni ce sînt narate în sens cronologic, de la începutul lunii și pînă la sfîrșit, și există altele care sînt narate de la sfîrșitul lunii la începutul ei. (...) Această mișcare inversă a timpului cronologic normal constituie ceva a cărui experiență o avem constant din modul cum ne funcționează memoria*». În aceeași carte, la p. 145, Michel Butor explică felul în care a folosit două texte de Chateaubriand despre cascada Niagara, din *Révolutions anciennes et modernes* și din *Atala*, cînd a redactat *6.810.000 litres d'eau par seconde* : «*Pe urmă am supus acest text clasic la cîteva tratamente. L-am supus accelerației, l-am pus în mișcare [...] fabricînd niște canoane* [...], *ca și cînd textul, același text, era recitat de două ori de doi cititori deosebiți, cu un ușor decalaj între lecturile lor*«.

PROBLEME ALE TRADUCERILOR GERMANE DIN LITERATURA ROMÂNĂ

Privitor la chestiunile teoretice și practice ale *traducerii* există, precum se știe, o vastă literatură pe plan mondial.

Dacă vom examina selectiv opiniile poeților și ale cugetătorilor germani în acest domeniu vom regăsi consecvent, de veacuri, la ei, același mod de a gîndi problemele ca și aiurea. Scriitori precum Joh. Cr. Gottsched, Goethe, Herder, frații Schlegel, Tieck au încercat la vremea lor să elaboreze criteriile pozitive, respectiv negative, și în genere normele bunei traduceri. Această chestiune a rămas, de fapt, pînă în zilele noastre obiect de investigație [1].

Sîntem, firește, de multă vreme de acord cu faptul că traducerea constituie un important factor de mediere între culturi, că ea deține un rol stimulator, fertil slujind la cunoașterea și însușirea unor spații literare și culturale străine, cu alte cuvinte, atît la schimbul de bunuri spirituale între popoare cît și la reînvierea unor epoci trecute. Este de asemeni indiscutabil că o literatură națională anume poate căpăta conștiința propriei valori și a poziției sale în context internațional abia în clipa în care are posibilitatea de a se compara cu opere aparținînd altor literaturi și că poate, mai cu seamă prin traduceri, medita la valoarea și la posibilitățile limbii care îi servește de vehicul și pe care astfel o îmbogățește.

Problema *calității traducerii* se pune în mod constant, deși mereu din alte puncte de vedere. Ea implică o rețea foarte complicată de raporturi ce se stabilesc între două culturi și respectiv literaturi, rețea focalizată în traducător ca element mediator. De la acesta se cere să cunoască bine ambele limbi, în așa fel încît opera tradusă să fie pe de o parte fidelă originalului, pe de altă parte fluentă, adaptată spiritului limbii receptoare. Originalul nu trebuie «trădat» nici în conținutul său de idei și nici în ceea ce constituie proprietatea sa stilistică și de atmosferă specifică deoarece această exigență exprimă un deziderat ideal, realizat plenar doar în cazul rar al unor traduceri congeniale, dezbaterile legate de acest domeniu de preocupări se mai centrează și astăzi fie pe prioritatea acordată traducerii literale fie pe aceea acordată traducerii libere.

În ce ne privește, socotim util a ne alătura acelor opinii care plasează traducerea bună între cele două extreme : anume, între traducerea literală și traducerea foarte liberă, care se abate puternic în expresie și ideie de la opera originară. Firește, această cumpănă nu este întotdeauna lesne de ținut Credem însă că principiul *adaptării creatoare* a unei opere străine la spiritul limbii receptoare are prioritate față de principiul fidelității absolute față de original. O traducere, dacă urmărește să medieze eficient un univers străin, trebuie să fie clară, accesibilă, fluentă. Altfel spus, fidelitatea față de original nu trebuie împinsă atît de departe încît să se păstreze pînă și particularitățile de expresie ale limbii din care se traduce.

---

[1] Cităm aici doar cîteva lucrări mai noi de germanistică : J. Petrescu, *Nationale und vergleichende Literaturgeschichte*, 1928 ; W. Benjamin, *Die Aufgabe der Übersetzung*, 1955 ; O. Braun, *Beiträge zur Theorie der Übersetzung*, 1959 ; Ralph-Rainer Wuthenow, *Das fremde Kunstwerk. Aspekte des literarischen Übersetze*, 1959 ; vezi și observațiile romantistului Werner Krauss din *Das Problem der Übersetzung*, în vol. *Grundprobleme der Literaturwissenschaft*, 1968.

Depinde deci de intuiția, de sensibilitatea, de priceperea și de spiritul creator al traducătorului pentru ca acesta să găsească o cale de mijloc între reproducerea clară a unui conținut anume și transmiterea de valori estetice. Faptul că o concentrare mai intensă asupra transmiterii inteligibile de substanță ideală duce adesea la pierderi sensibile este un fapt evident.

Este astfel de domeniul unei triste evidențe faptul că, spre pildă, conținutul emoțional, melodia limbii, ritmica se lasă anevoie traduse atunci cînd se urmărește concomitent și păstrarea integrală a sensului operei. Și aceasta deoarece — se știe — deosebirile dintre structura gramaticală și fonică a limbilor *din* și *în* care se traduce pot constitui piedici serioase. Să ne gîndim nu mai departe de cazul românei și al germanei care în această privință, pot furniza nenumărate exemple. Invocăm ca reprezentative doar două. Astfel nu pot fi păstrate la traducerea din română în germană nici forma gerundivală a verbului și nici aidoma periodizarea frazei în serii de propoziții legate prin coordonare și subordonare. Ambele construcții trebuiesc evitate pentru ca versiunea tradusă să fie clară și inteligibilă. Firește că o astfel de mărunțire a unității frazei nu mai poate transmite pe deplin ritmul și ductus-ul limbii orignale. Cu atît mai complicate sînt lucrurile cînd avem a face cu traduceri de poezie.

Operele de proză traduse din română în germană dovedesc, în ansamblu, o înaltă conștiință profesională și o competență pe măsură în ceea ce privește cunoașterea și stăpînirea ambelor limbi. Fapt valabil pentru domeniul verificat de noi al publicațiilor apărute în R.D.G., cît și în România.

Pe de altă parte, față cu numărul mare de cărți de literatură contemporană [2] și de istorie literară care din anii '50 încoace au fost sistematic traduse din română în germană, se impune un bilanț și o evaluare a eforturilor depuse pentru deținerea unor lucrări de calitate.

Condiția absolut onorabilă a traducerilor de proză românească apărute pînă acum în R.S. România și în R.D.G. arată că aceste eforturi s-au făcut în egală măsură în ambele țări. Am ținut să subliniem acest lucru înainte de a evoca împrejurarea specială și nu prea frecventă că în cazul traducerilor de literatură română în germană avem a face cu premise foarte diferite, determinate de faptul că parte din traduceri sînt făcute de traducători din România, parte de traducători din R.D.G.

Este de la sine înțeles că traducătorul care trăiește și lucrează în contact nemijlocit cu atmosfera și cu mediul social, intelectual și lingvistic în care s-a plămădit originalul are un comerț mai intim cu acesta din urmă și dispune deci de șanse în plus pentru a realiza o traducere bună. Numeroase traduceri din română în germană elaborate în România sînt o dovadă. Spre pildă, versiunea germană a romanelor istorice ale lui Mihail Sadoveanu, datorată Theei Constantinidis, are în ce privește evocarea culorii istorice și locale, inconfundabile, o valoare de exemplaritate. O performanță asemănătoare i-a reușit aceleiași traducătoare și cu universul, radical altul, din romanul *Groapa*, al lui Eugen Barbu. Despre Alfred Kittner se poate spune același lucru. Traducerile sale, numeroase, din opera lui Zaharia Stancu, în anii '60, dar și a unui roman precum *Europolis* al lui Jean Bart, ne cuceresc printr-o mare adecvare lingvistică și prin găsirea unor echivalențe potrivite pentru tot ceea ce ține de planul atmosferei specifice.

O altă direcție de specializare izbutită este ilustrată de traducerile Giselei Richter. După excelente transpuneri din Camil Petrescu, ea a publicat în 1977, într-o remarcabilă versiune germană, romanul — atît de greu traductibil — al lui D. R. Popescu, *Vînătoare regală*. Cărți ca aceasta sînt pietre de încercare pentru traducător ; ele impun dintre cele mai înalte exigențe de ordinul limbii, esteticei, atmosferei și conținutului.

Traducătorii mai sus pomeniți — reprezentativi pentru traducerea de calitate — au tins în mod deliberat către o masivă identificare cu originalul. Ceea ce se constituie într-o premisă importantă pentru reușită, într-o șansă favorabilă, la nivelul startului, pentru traducătorii de limbă germană din România. Cele două premise nu sînt în aceeași măsură date și pentru traducătorii din R.D.G.

În schimb avantajul care li se oferă acestora este de a fi sancționați mai adînc în sfera de viață și de cultură a limbii receptoare, posibilitatea de a asuma

[2] Aici domină marile opere în proză ale perioadei interbelice : M. Sadoveanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, I. M. Sadoveanu, L. Rebreanu, H. Papadat-Bengescu, ca și producțiile românești de după război ; G. Călinescu, M. Preda, Z. Stancu, E. Barbu.

rapid și seismografic orice modificări oricît de subtile atît în evoluția limbii cît și în condiția și în capacitatea de receptare a cititorului. Traducerile efectuate în Republica Democrată Germană indică, în acest sens, după părerea noastră, o reacție mai fină și mai diferențiată decît este cazul pentru traducerile făcute în România. Ele au o forță mai mare de actualizare stilistică fără a trăda în vreun fel stilul originalului. Grație acestui mod de lucru, adaptat mai intens la condițiile de receptare, sporește, desigur, eficiența traducerilor ca mediatoare ale unei alte culturi. Și ne aflăm aici într-un punct în care din perspectiva specială a traducătorului român, rezultă un imens dezavantaj, care în cîteva cazuri a și dus la consecințe regretabile. Din pricina unei identificări foarte intense cu originalul, a unei intimități depline cu limba și mediul acestuia, ca și din pricina dezvoltării relativ proprii a limbii germane din România pot apare în versiunea germană insuficiențe de traducere care lezează sensibil principiul inteligibilității, al lizibilității, al adaptării creatoare, profunde la limba receptoare. Traduceri de acest fel rămîn din păcate limitate la o rază mică de acțiune, anume la un grup căruia limba și cultura română îi sînt familiare. Ele nu trebuiesc publicate în R.D.G. deoarece nu se desprind într-o măsură suficientă de original și nu corespund pe cît ar fi necesar nivelului actual de comunicare lingvistică din țara noastră. Din fericire astfel de lucruri reprezintă doar o nesemnificativă minoritate în peisajul traducerilor germane din română.

Vom evoca un singur exemplu căruia, spre a fi cu adevărat o bună traducere, îi lipsește cea din urmă cizelare, hotărîtoare. Voi adăuga apoi spre ilustrare cîteva analize.

Este vorba de traducerea pe care Georg Scherg a făcut-o *Marelui Singuratic* al lui Marin Preda. Romanul, apărut în 1976, sub titlul *Der Einsame* în coeditare româno-germană (Kriterion și resp. Volk und Welt) reflectă în ansamblu starea de spirit și starea sufletească, raporturile tensionale dintre oameni, într-un cuvînt atmosfera așa cum a gîndit-o scriitorul, proprie unei perioade de examen critică. O comparare atentă între original și traducere pune în evidență strădania traducătorului de a stăpîni fluxul și concepția de bază a stilului narativ și dramatic al lui Preda. Există însă prea multe abateri în special a) de la textul original și b) de la limba germană. Aceste abateri se pot grupa în următoarele categorii.

1. Traduceri inexacte, respectiv inadecvate, de vocabule și concepte.
2. Modificări nejustificate în plan stilistic.
3. Utilizarea de românisme, respectiv de modalități specifice stilului limbii germane vorbite în România.

Exemple pentru fiecare categorie :

1. *Traduceri inexacte, respectiv inadecvate de vocabule și concepte*

Original (p. 103) : *«tentația abisului»* ; traducere (p. 127) : *«Schwindelgefühl»*

Această noțiune este în original, în raport de starea de spirit pe care o circumscrie, mai degrabă polisemantică și complexă. Ea nu este pe de-a-ntregul epuizată de sensul mai curînd unidimensional al vocabulei «Schwindelgefühl» ce se asociază foarte intens și în primul rînd cu o stare fizică.

Original (p. 103) : *«...starea lor naturală»* (desemnînd singurătatea oamenilor) ; traducere (p. 127) ; *«...ihre natürliche Stellung»*

În acest caz alegerea cuvîntului *«Stellung»* nu este doar nefericită ci de-a dreptul inexactă, deoarece *«Stellung»* în germană este utilizat cu referire la domeniul chestiunilor profesionale, militare, la poziția corpului. Aici ar fi trebuit utilizată sintagma *«natürlicher Zustand»*.

Original (p. 104) : *«...cînd ieșim afară din casă... la petreceri...»* ; traducere (p. 129) : *«...wenn wir... zu Unterhaltungen gehen...»*.

Aici traducerea corectă din punct de vedere literal este fatală contextului. Ar fi trebuit aleasă o perifrază care să meargă în germană, deoarece expresia *«...zu Unerhaltungen gehen...»* sună neobișnuit, surprinzător chiar. O expresie corespunzătoare spiritului limbii germane ar putea fi, spre pildă, *«wenn wir ausgehen...»*.

Original (p. 109) : *«...și deodată absent»* ; traducere (p. 136) : *«...und wie abwesend»*.

Și aici abaterea de la traducerea literară nu este motivată. Originalul desemnează precis starea de absență (mentală), ca survenită brusc. Nu există nici un indiciu potrivit căruia eroul ar fi doar «ca și absent». Traducerea ar trebui

deci să opteze între cele două echivalente germane (*«plötzlich»* și *«zugleich»*) pentru *«deodată»*.

Original (p. 110) : *«...ce e în viața ta... foarte îndoielnic»* ; traducere (p. 136) : *«...was in deinem Leben ...sehr zweidentig ist»*.

Mai potrivit și mai pe măsura intențiilor autorului ar fi fost aici utilizarea, după părerea noastră, lui *«zweifelhoft»*. Căci *«zweidentig»* are în germană înțelesul de echivoc, dubios, în vreme ce *«zweifelhaft»* îl asumă pe acela de îndoielnic.

Original (p. 140) : *«De ce duminică, îngăimă ea...»* ; traducere (p. 175) : *«Warum am Sonntag, lallte sie.»*

Alegerea verbului în germană este evident eronată. *«Lallen»* se asociază cu starea de ebrietate, cu lipsa de stăpînire *fizică* a organului vorbirii (din pricini patologice, etc.). Preda are însă în vedere, neîndoielnic, șocul psihic provocat de faptul că întîlnirea dintre cele două personaje urma să aibe loc abia duminică. În consecință, aici trebuia utilizat verbul *«stammeln»* care acoperă satisfăcător înțelesul lui *«a îngăima»*.

Original (p. 396) : *«...îl copleși deodată o insensibilitate teribilă»* ; traducere (p. 494) : *«...eine schreckliche Unempfindlichkeit...»*

Acest simțămînt care îl copleșește pe erou față de iubita moartă și-ar fi găsit neîndoielnic o mai subtilă echivalare prin vocabula *«Empfindungslosigkeit»*.

2. *Schimbări nejustificate în registrul stilistic*

Original (p. 103) : *«...și a preferat să aducă în viața ei alt bărbat să i le aranjeze»* ; traducere (p. 127) : *«...und hat es vorgezogen einen anderen Mann in ihr Leben treten zu lassen, damit er es tue.»*

Menținerea conjunctivului în germană produce un efect artificial, pretios ; indicativul ar fi fost stilisticește mai potrivit și nicidecum inexact.

Original (p. 110) : *«Și se ridică în picioare...»* ; traducere (p. 136) : *«Und er erhab sich...»*

Și aici traducerea instituie în raport de original un plan stilistic mai «înalt».

Original (p. 155) : *«...după ce glasul tatei ne anunța că în ziua respectivă nu mai aveam nimic de făcut»* ; traducere (p. 194) : *...dass wir... nichts mehr zu tun hatten»*

În acest caz, utilizarea în germană a conjunctivului ar fi fost mai corectă din punct de vedere gramatical iar predicația mai naturală și mai organică.

3. *Utilizarea de românisme, respectiv de sintagme specifice stilului limbii germane vorbite în România*

Original (p. 107) *«De ce stai de vorbă cu el ?»* ; traducere (p. 133) : *«Warum redest du mit ihm ?»*

Sintagma nu are în germană sensul figurat din română. Aici ar fi trebuit găsită o echivalentă de tipul : *«Warum gibst du dich mit ihm ab ?»*

Original (p. 109) : *«...cu mine are el ce are»* ; traducere (p. 135) : *«...Was er hat, hat er mit mir»*.

Și această sintagmă este străină de spiritul limbii germane ; trebuia găsită o echivalență mult mai potrivită.

Original (p. 149) : *«Cînd mai vine... cheamă-mă și pe mine...»* ; traducere *«Wenn er dich wieder besuchen kommt... ruf mich.»*

Și aici traducerea nu este prea fericită. Căci *«rufen»* are în germană fie sensul propriu de a striga, fie pe acela de a chema, în expresii precum : a chema doctorul, a chema la telefon, etc. Pasajul din orginal se referă la ceea ce în germană se înțelege prin *«...dann sage mir Bescheid...»*

Aceste exemple arată că a fost ratată posibilitatea ca raza de acțiune a romanului lui Marin Preda să se extindă și dincolo de granițele publicului de limbă germană din România. O certitudine consolatoare este firește aceea că traducerile nu au caracter definitiv ; chiar traduceri excelente nu durează veșnic. Ceea ce e valabil atît pentru individualitatea traducătorului, care prin reexaminare continuă poate clarifica și schimba raporturile traducerii cu originalul, cît și pentru fiecare epocă în parte, care reflectă la nivelul traducerii felul său propriu de a înțelege textul original.

Astfel procesul continuu de cercetare și reinterpretare în care literaturile naționale sînt angrenate unele în raport cu celelalte va duce treptat la asumarea creatoare a operelor literaturii universale.

Eva BEHRING

PRIVIRE ASUPRA POEZIEI ROMÂNE DE AZI

(II)

Acum să trecem la poeții din a doua categorie. Este de la sine înțeles că pagina scrisă de ei arată cu totul altfel față de aceea a înaintașilor.

S-ar putea spune că s-a produs, pe nesimțite, un fel de ruptură ; s-ar putea spune că, pe neașteptate, culorile, sunetele aromele au devenit, ele însele, altele, însumînd în totalitate acordul secret, înrudirea și fluiditatea identității românești. Vom lua ca probă, ca etalon, un text de Marin Sorescu, în măsura în care îl surprinde în ce are el mai caracteristic, pe românul căruia în Franța i se creionează cu stîngăcie silueta. Mă refer la românul susceptibil, amabil, grăbit, curios, atent și ferm pe convingerile sale intime. Ascultații-l[14] : «*Noi care sîntem îngrozitor de mari, / Care n-am mai căzut pe gheața / Dintre cele două războaie, / Ori dacă din greșeală am alunecat vreodată, / Ne-am și fracturat un an, / Unul din anii noștri importanți și țepeni / De gips... / O, noi cei îngrozitori de mari / Simțim citeodată / Că ne lipsesc jucăriile. // Avem tot ce ne trebuie, / Dar ne lipsesc jucăriile. / Ne e dor de optimismul / Inimii de vată a păpușilor / Și de corabia noastră / Cu trei rînduri de pînze, / Care merg la fel de bine pe apă, / Ca și pe uscat. // Am vrea să încălecăm pe un cal de lemn / Și calul să necheze odată cu tot lemnul, / Iar noi să-i spunem : „Du-ne undeva, / Nu ne interesează locul, / Pentru că oriunde în viață / Noi avem de gînd să facem / Niște fapte grozave". / O, cît ne lipsesc uneori jucăriile ! / Dar nu putem nici măcar să fim triști / Din cauza asta / Și să plîngem din tot sufletul, / Ținîndu-ne cu mîna de piciorul scaunului, / Pentru că noi sîntem niște oameni foarte mari / Și nu mai e nimeni mai mare ca noi / Care să ne mîngîie.*»

Eu cred că acest poem exprimă toate melancoliile și toate dorințele secrete ale personalității românești de azi ; conține toate agatele și toate pastelurile poeților din această generație.

Și din această generație cunosc douăzeci de poeți de notorietate universală. Ei dețin toate însușirile necesare unei traduceri de calitate, prin care să ajungă a fi cunoscuți și în altă parte decît la ei în țară. Unei transcrieri care să fie ea însăși investită cu gravitatea și forța de pătrundere a liturghiei. La izbucnirea celui de al doilea război mondial, cinci dintre ei aveau între zece și treisprezece ani, nouă — între trei și nouă ani, iar doi abia se nășteau ; în timpul războiului s-au mai născut cinci. În 1950, adică după război, unul. Precizarea nu este nici superfluă nici în afara preocupării noastre. Dimpotrivă, indirect, ea ajută la cunoașterea atmosferei în care s-au format poeții și a condițiilor care i-au impulsionat. Dacă privim faptele în amănunțime, realizăm că aceste condiții le dezvăluie apartenența la o epocă anume, pe cei cărora li se adresează, și explică de ce, în luările lor de atitudine, acceptă unele exigențe și refuză alttle. La fel, din gesturile lor calculate sau din cele gratuite, din faptele lor obișnuite sau din actele lor solemne, se desprinde ceea ce le conferă înfățișarea contrastantă, ca aceea a eroilor antichității.

Parcurgînd aceste itinerarii lirice, vom descoperi la ei același gust ca al predecesorilor lor pentru învăluiri sau elanuri stilistice și lirice ; aceeași exacerbată sensibilitate, aceleași virtuozități în imagini și în armonii ; aceleași calități instinctive sau dirijate ; aceeași intuiție.

Totuși, se poate observa că acești artiști nu sînt indiferenți la mutațiile suferite de lumea întreagă și că nu sînt refractari la curentele care apar peste tot. Sînt cu ochii ațintiți asupra dimensiunilor spațiale, mereu in creștere, dar nu se lasă surprinși de schimbarea distanțelor ; ca și artiștii altor țări europene, ei redescoperă elegiile prezentului și făgăduielile naturii ; gustă din plin ambigui-

---

[14] Marin Sorescu, *Jucării*, în : *Tinerețea lui Don Quijote*, București, Editura Tineretului, 1968, p. 21—22. («*Nous qui sommes terriblement grands, / Qui ne sommes plus tombés sur la glace / Depuis l'entre-deux-guerres, / Ou bien s'il nous est arrivé de glisser / Nous nous sommes sur le coup fracturé une année, / Une de nos importantes et raides années / De plâtre. / O, nous ces gens terriblement grands / sentons parfois / Que les jouets nous manquent. / Nous avons tout ce qu'il nous faut. / Mais les jouets nous manquent. / Nous languissons après l'optimisme / Du coeur de ouate des poupées / Et après notre bateau / À trois rangées de voiles / Qui va tout aussi bien sur l'eau / Que sur terre / / Nous voudrions enfourcher un cheval de bois / Et nous lui dirions : „Emporte-nous / Peu importe où / Car n'importe où dans la vie / Nous sommes décidés à faire / Des choses formidables / O, comme les jouets parfois nous manquent ! / Et nous ne pouvons même pas / En être tristes / Et pleurer de tout notre coeur / En serrant bien fort le pied d'une chaise, / Car nous, on est de très grands personnes / Et il n'y a personne de plus grand que nous / Pour nous consoler.*» ; tr. Jean-Paul Mestas)

tățile și imprevizibilul ironiei sau bucuriei de a exista ; transfigurează miturile, ... în sfîrșit.

Cu limitele de care am fost conștient și mai înainte, vă invit să-i priviți pe poeții români actuali din unghiul meu de vedere :

— instrumentiști ai barocului și manipulatori ai ironiei colorate cu umor. Îi numesc pe : Leonid Dimov, Alexandru Andriţoiu, Mircea Ivănescu, Romulus Vulpescu, Marin Sorescu, Mircea Dinescu.

— novatori lirici și instigatori ai armoniilor neobișnuite. Îi numesc pe : Aurel Rău, Ion Gheorghe, Gheorghe Tomozei și Ioan Alexandru.

— descoperitori ai spațiilor la marginea infinitului și pictori ai unor universuri abstracte sau fantastice. Îi numesc pe : Vasile Nicolescu, Grigore Hagiu, Nicolae Labiș.

— pasionați de actualitate, entuziaști de miracolele naturii și cei care oficiază folclorul. Îi numesc pe : Ion Horea, Grigore Hagiu, Emil Brumaru, Ileana Mălăncioiu și Constanța Buzea.

— descoperitori ai irealului, meditînd la destinul omului și furnizori ai bucuriei de a trăi. Îi numesc pe : Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ana Blandiana.

Această panoramă, sînt conștient, este foarte redusă. Îi lipsesc nuanțele și contrapunctele, pentru a nu mai aminti de fundal. Este, mai mult sau mai puțin, prețul plătit de obligativitatea de a cuprinde întregul secol, din perspectiva prezentului, în așa fel încît toți poeții români să fie în această seară printre noi. Trebuie să mai adaug că generația celor mai apropiați de epoca noastră nu a încetat să ne surprindă. Acești poeți sînt cei care pregătesc, și cît de minunat, scena în care vor intra copiii epocii, vreau să spun prin aceasta : poeții unui timp care nu ne va mai semăna, așa cum momentul Eminescu ori Arghezi nu seamănă cu al nostru.

Astfel, pentru a înțelege esențialul acestui demers de apropiere al unei generații, să încercăm a o primi, dedicîndu-i aceste patru versuri din Eminescu : *«Ci tu rămîi în floare ca luna lui Aprilie, / Cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil, / Din cît ești de copilă să-ntinerești mereu, / Și nu mai știi de mine, că nu m-oi ști nici eu.»* [15]

În toți acești ani, civilizația greco-latină propune lumii unul dintre cele mai frumoase recitaluri de Poezie pe care le-a cunoscut. Marile flageluri incalificabile, teribilele mutații socio-naționale, valurile de aspirații confuze sau brutale, voințele nefaste sau salutare, toate explică aceasta și conferă tragediilor trăite alura, fie enigmatică, fie îndurerată, a statuilor care par a ne privi peste umăr ; care par a aștepta. Pe cine ? Ce ?

Poeții ascultă. Poeții aud. Ei cred că aud. Ei devin suspicioși. Cîteodată ne asigură că le aparține din nou puterea cuvintelor care face să devină caducă interdicția lui Platon... Unii plătesc această utopie a vieții sau a libertății sau a gloriei — o ! cît de efemeră...! În toate cazurile poeții rămîn conștiința secretă a poporului lor. Rămîn conștiința secretă a omului. Repet asta mereu. Și o voi repeta fără încetare.

Cu această credință, Grecia pune în mișcare munții. Cu oarecare întîrziere, Italia își pleacă auzul la glasul sirenelor. Franța adoptă forțele zeești ale inteligenței, subjugă paradoxurile, pictează liniștea. Spania face să reînvie pietrele. Portugalia se drapează în visuri. Și continentul latino-american dezlănțuie vulcanii, urlă, coboară de pe cruce.

Se pot imagina consecințele. Se pot imagina virtuțile, vitalitatea și metamorfozele. Se poate imagina teritoriul și zidurile acestei «contra-puteri» care este Poezia. Dar Poezia Română de azi...

Ar fi multe de spus despre locul, geniul și undele pe care le propagă Poezia, despre ecourile pe care aceasta le are în România, în Franța și aiurea.

Ei bine, ceea ce vă voi spune, din acest punct de vedere, vă va solicita și mai mult. Poezia în România, în Franța și în alte părți, îi face pe cititori avizi de ea. Acesta este versantul său inexpugnabil. Aceasta este vocația sa. Una din slăbiciunile și cochetăriile sale, dacă vreți. Este, în plus, eroarea de a pune imposibilul sub protecția comunicabilității, sub lentilele traducătorului, în cabinetul criticilor, al editorilor, al oficialităților.

---

[15] Mihai Eminescu, *Despărțire*, în : *Opere I*, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Fundația pentru literatură și artă, 1939, p. 128. (*«Et quant à toi, pareille à un Avril en fleurs. / Garde ton oeil brillant et ton air de candeur : / Si jeune que tu sois, rajeunis plus encore ; / Ignore alors celui qui soi-même s'ignore.»* ; tr. Jean-Paul Mestas).

Dacă nu mă înșel, lucrurile sînt clare în România, unde poeții se bucură de considerație. Poporul îi admiră. Poporul îi iubește. Se recunoaște în creațiile lor. De aici, o stare de mulțumire pe care nu aș vrea să o îngreuiez cu justificări raționale, fiind vorba, de fapt, de o stare naturală.

Regret că în Franța, Poezia Română nu este cunoscută așa cum ar merita. Francezii (critici, eseiști, ziariști ai presei scrise sau cei de la radio și de la televiziune, poeți etc.) nu dau deloc impresia că înțeleg forța geniului român față de alte civilizații, arabe, asiatice, slave. Francezii nu asimilează bogăția valorilor de schimb cu scriitori al căror demers, în culmea artei lor, nu se depărtează în chip evident de a lor. Pentru ei limba franceză este vehicol privilegiat. Anul 1968 a oferit o ocazie acestui demers. Ea s-a pierdut pe drum. Nu ne rămîne decît să avem capacitate de a aștepta. Voința de a nu renunța. Mai mult decît orice, rămîne Poezia. Ea este cea care ne leagă.

În relațiile pe care le întrețin cu poeți de diferite naționalități, mi-am dat seama că Poezia Română de azi are capacitatea de a vrăji. Poeți. Oameni de condiții diferite, de filosofii diferite, de niveluri diferite. Ca pretutindeni. În Germania, Spania, Statele Unite, Grecia, Elveția. Vă mărturisesc că există în această capacitate de a vrăji și o parte de mister și o alta care ține de domeniul colecționarului. Dar nu este suficient pentru promovarea proiectelor în concordanță cu calitatea spațiului de poezie română. Aceasta este o problemă românească și numai românii o pot rezolva. Îndrăznesc să spun că aș dori să fie așa.

În ceea ce mă privește, am dorit mai ales să încerc să vă stimulez interesul de a cunoaște și a iubi Poezia Română de azi. Poemele care vor fi recitate îndată vor ști să facă mai mult decît mine. Mie îmi revine plăcerea de a vă recita aceste versuri de Vasile Nicolescu, în onoarea României și a românilor : *«Patrie, aripa mea / stîncă pe care steaua se culcă / inefabilă stea. // Verb nesfîrșit : a fi, a vedea, / arcuindu-se ca văzduhul / spre întîia și ultima stea. // Patrie, aripa mea.»* [16]

Jean-Paul MESTAS

(Versiunea românească : Cornelia ȘTEFĂNESCU)

INTERFERENȚE LUMINISTE ȘI ROMANTICE SUD-EST EUROPENE

(II)

Studiul istoricului sîrb Ștefan Stratimirovici, care a fost anexat scrisorii expediate lui Turgheniev (1 mai 1806), conține două părți principale : una, în care ia în discuție problema valahilor amintiți în cronica lui Nestor și o alta, care conține argumentarea sa cu privire la originea românilor, argumentare fundamentată pe interpretarea corectă a scriitorilor Vopiscus și Eutropius. Cît privește opinia lui, ca urmare a atentei cercetări a *Cronicii*, ea este foarte *«fermă și hotărîtă»* și aceasta — mărturisește el — pentru că Nestor *«în toate locurile acelei vechi istorii ruse unde vorbește despre valahi, cu adevărat nu a înțeles pe alții, ci pe cei de astăzi, din Valahia, Transilvania și celelalte părți în care se află valahii și că el nu i-a deosebit pe valahii săi de italieni»* (Nestor, ediția Schlözer, p. 24, 66, 112 și 119). Nestor nu vorbește nici un cuvînt *«despre oricare alte popoare care s-ar numi valahi și din care ar proveni valahii de azi. Dacă eventual i-ar fi știut și pe alții valahi, care ar fi trăit în vremea istoriei lui, nu numai pe cei din care au provenit valahii de astăzi, el cu siguranță nu ar fi tăcut, ci i-ar fi pomenit, întrucît vorbește atît de clar despre diverse alte popoare care n-au fost în legătură atît de apropiată cu slavii săi»* [27]. Interpretarea dată acestui izvor de primă importanță în demonstrarea existenței romanității orientale se apropie pînă la identitate de judecata generală a istoriografiei contemporane. Prin urmare, nu este mai puțin surprinzător

[16] Vasile Nicolescu, *Tărîm / «Patrie mon aile / roc sur lequel l'étoile se couche / ineffable neige. / / Verbe sans fin : être, voir / arqué, tel l'éther / vers le premier des astres, et le dernier. Patrie. Mon aile».* (tr. Jean-Paul Mestas).

[27] Ștefan Stratimirovici. *Despre Valahi,* în Jovan Radonic. *Pismo A. I. Turgheniev mitropolitu Stefan Stratimirovicu i odgovor mitropolitov s pvilogom njegova rasprave o vlasima* (Scrisoarea lui A. I. Turgheniev către mitropolitul Ștefan Stratimirovici și răspunsul mitropolitului cu anexa tratatului său despre valahi), în revista *Letopis Matica Srpska*. Novi-Sad, cartea 228/1904, p. 68—121 ; versiunea românească aparține prof. dr. Silviu Anuichi. l. c. p. 415—425.

să descoperim în cazul aceluiași învățat alte cîteva analize și concluzii sprijinite pe o erudiție de sorginte luministă : *«Istoricii buni, sau mai bine zis mijlocii, cît și cei răi, toți deopotrivă, masa istoricilor* — scrie Stratimirovici — *extrag proveniența valahilor de azi din coloniile romane pe care împăratul Traian le-a așezat în Dacia»*. De fapt, cărturarul de la Karlovitz devine adeptul originii romane și susținător al ideii de continuitate a poporului român : *«Concepția mea actuală asupra provenienței valahilor este aceasta. Ei sînt un popor provenit din rădăcina romanilor și a acelor colonii romane în creștere proprie, ca și amestecați cu multe alte popoare care au acceptat în întregime limba și dialectul lor, fără cultivare, popor în întregime asemănător italienilor de azi...»*.

În chestiunea descoperirii rădăcinilor unui popor, învățatul sîrb considera că cercetarea limbii este de neapărată trebuință. Paralela pe care o propune Stratimirovici este aceea cu limba italiană, pe aceasta găsind-o cea mai apropiată de limba română, afirmînd totodată originea lor comună : latina [28].

Nu poate să ne surprindă faptul că istoricul sîrb a ajuns la o asemenea judecată. Cu siguranță, Stratimirovici a studiat atît operele istorice aparținînd celebrilor cărturari — universitari vienezi, göttingenezi ori budapestani, care au manifestat interes pentru trecutul poporului român, pentru trecutul Europei de sud-est, cît și scrierile istoricilor și teologilor români ai epocii *(«Mai bine decît toți și decît toate a cugetat despre valahi domnitorul Dimitrie Cantemir»)* ; o parte din creațiile Școlii ardelene îi erau cunoscute, tipografia ilirică din Buda fiind unul din lăcașurile în care se interferau culturile scrise ale etniilor române și sîrbe [29]. Mai mult, legăturile directe stabilite cu cărturarii români, cu reprezentanții bisericii ortodoxe române (Stratimirovici era conducătorul Mitropoliei de Karlovitz, forul tutelar al ortodoxiei sîrbe și române din Imperiul Habsburgic), care datau încă din timpul Soborului de la Timișoara din anul 1790, l-au ajutat să-și îmbogățească permanent cunoștințele cu privire la trecutul poporului vecin, să înțeleagă astfel mai bine starea de spirit a unei etnii confruntate cu problemele politico-naționale, sociale și bisericești de o natură relativ apropiată cu aceea sîrbilor. Istoricul de azi va privi critic studiul *Despre valahi*, fiind obligat să observe că el este pe alocuri depășit, că argumentele sale nu sînt întotdeauna cele mai satisfăcătoare ; așa este de pildă, în unele cazuri, analiza filologică, iar în altele, obîrșia *dacă*, insuficient de clar afirmată. Dar, ținînd seama de stadiul cercetării istoriei românești în acea epocă, scrierea lui Stratimirovici trebuie apreciată ca o reală contribuție, ca o analiză erudită, avînd numeroase puncte de vedere personale, purtînd cu sine expresia spirituală a timpului în care a fost redactată.

Un alt exemplu care ne confirmă atît dezvoltarea istoriografiei în răsăritul Europei, cît mai ales interesul crescînd pentru afirmarea unei noi ideologii, pentru crearea unui sistem relațional de tip umanist benefic tuturor popoarelor din această regiune a continentului, este dovedit, pe de o parte, de contactele spirituale sîrbo-maghiare (care dezvăluie, între altele, dorința cunoașterii formării și utilizării limbii slavone), pe de alta, de legăturile ideatice maghiaro-române. În primul caz este vorba de schimbul de opinii realizat de Ștefan Stratimirovici cu omul de cultură maghiar Széchenyi Ferenc, întemeietorul celebrei biblioteci budapestane, care și astăzi îi poartă numele, ca și a celui mai de seamă muzeu din capitala maghiară, Magyar Nemzeti Muzeu [30]. În cel de-al doilea caz, este vorba de relațiile stabilite de cărturarul și ideologul Széchenyi István cu cîteva familii de oameni politici români : Ghica, Bibescu, Filipescu ș.a., relații ce reies din *Jurnalul* contelui maghiar.

Ideea de legătură între popoarele sud-estului, idee pe care Herder o vehiculase cu cîțiva ani mai devreme în *Ideen zur Geschichte der Philosophie der Menschheit*, adică atunci cînd avusese primele revelații asupra acestui spațiu, se resimte în cursul contactelor maghiaro-sîrbe ilustrate de relația Stratimirovici—Széchenyi.

---

[28] *Ibidem*. (p. 421—423). *«În legătură cu rădăcina ambelor popoare eu cred că ambele limbi sînt atașate de una singură, cu idiomuri deosebite, ascultate în două ținuturi diferite, iar prin forța acțiunii lor, aproape de natură egală, se naște masa. Dar într-un ținut una a reușit să ajungă la cea mai înaltă cultivare, fiind stimulată fără încetare de o soartă fericită, iar cealaltă, lipsită de noroc, a rămas în întregime amorfă, oferind multe semne naturale, predispoziții, obiceiuri și celelalte însușiri naturale ale rudeniei ei»*.

[29] Pentru studiul interferențelor vezi corespondența oamenilor de cultură români și sîrbi cu tipografia ilirică din Buda, în *Magyar Országos Leveltar Budapest, Acta Typographya Illyrica*, Z 715, pachet 295, p. 13 ; 24—26 ; 32—34 ; 54 ; 64 ; 67—68 ; Z 715, pachet 292, p. 254.

[30] Am consultat copia scrisorii trimise de Ștefan Stratimirovici contelui Széchenyi Ferenc la 13/25 august 1802 : ea se afla în Arhiva Academiei Sîrbe de Știință și Artă din Sremski-Karlovci (A.S.A.N.U.K.), Fond M.P. „A.", nr. 169/1802 ; textul, precum și traducerea lui din limba slavo-sîrbă ne-au fost puse la dispoziție prin bunăvoința prof. dr. Silviu Anuichi, motiv pentru care îi adresăm cele mai respectuoase mulțumiri.

Cei doi cărturari manifestă interes pentru mișcarea culturală, pentru apariţiile editoriale, pentru noile orientări ştiinţifice, ambii găsesc de cuviinţă să se consulte asupra evoluţiei limbii şi a scrisului popoarelor din sud-estul Europei. Széchenyi Ferenc, om de cultură cu o concepţie universalistă, propune lui Ştefan Stratimirovici o dezbatere pe tema limbii şi a literelor folosite în cărţile sîrbeşti, româneşti şi ruseşti.

Între argumentele expuse în favoarea scrierii chirilice, Stratimirovici se referă şi la «valahi» : *(«Înşişi voievozii valahi au folosit limba şi vechea scriere cu aceleaşi litere... Asemenea şi valahii din Valahia, Transilvania şi Banat, limba lor cinstită şi proprie* [limba română, n.n.] *cu aceleaşi litere o scriu. Numai bulgarii, fiind aproape de Grecia şi cu grecii vecini şi stînd sub arhierei greci, chiar dacă sînt azi slavi, au aceste litere slavone mai puţin proprii, iar slujba o săvîrşesc în limba greacă ; la fel şi valahii din Tesalia şi Macedonia, cel mai mult cei care locuiesc în jurul Moscopoliei, care se numeşte „tzintzari"...»).*

În acelaşi timp, spirit deschis înnoirilor, receptiv la fenomenele de cultură ale epocii sale, ctitor de şcoli, Stratimirovici s-a arătat dornic să-şi îmbogăţească şi învăţătura privind originea şi evoluţia poporului şi a limbii maghiare, a popoarelor cu care acesta se înrudeşte sau a intrat în contact. Se ivea astfel un prilej pentru a putea remarca importanţa înfiinţării renumitei Biblioteci budapestane. Ceea ce este colecţionat în ea, scria mitropolitul, cu siguranţă va deveni în timp unul din marile puncte de referinţă ale istoricilor, ale istoriografiei sud-est europene. În acest sens, finalul scrisorii este cît se poate de revelator, el definind starea de spirit care domina relaţiile ideatice şi culturale est şi sud-est europene : *«Cît de mult foloseşte biblioteca înălţimii voastre urmaşilor, cît foloseşte ea ştiinţei şi educaţiei prin ştiinţa dumneavoastră despre luminarea poporului. Fii fericit înălţimea ta conte şi să fii bucuros de contribuţia pe care o aduci la formarea noilor generaţii. Spre veselia spiritului şi spre cinstea ta sînt convins că contribuţia personală este foarte mare şi cu aceste gînduri sincere rămîn al înălţimii voastre Ştefan Stratimirovici»*. Nu întîmplător, şi Gheorghe Şincai, cărturarul român care prin intermediul lui Kovachich György intrase în contact cu familia Széchenyi, respectiv cu Széchenyi Ferenc, i-a adus binemeritate laude pentru înfiinţarea aceluiaşi mare lăcaş de cultură. De altfel, corpusul lui Şincai, *Rerum spectantium ad universam gentem daco-romanam*, pe bună dreptate considerat de istoricul Pompiliu Teodor un *«semnal evident al unui nou spirit istoric, un pas înainte spre încorporarea experienţei erudiţiei secolului precedent»*, este, între altele, şi rezultatul etapei petstane a cărturarului ardelean, etapă marcată de excelenta colaborare cu Kovachich. Prin acesta din urmă, ca şi prin propriul său travaliu desfăşurat în biblioteca lui Széchenyi Ferenc, Şincai ia contact cu achiziţiile istoriografiei maghiare, înregistrează experienţe noi privind tehnica de editare a izvoarelor, precum şi restituirea critică a surselor [31].

Cîteva decenii mai tîrziu, Széchenyi István va continua ideile, concepţiile şi metoda de lucru a tatălui său, va creiona atît drumul ştiinţei istorice, cît şi pe acela al teoriei şi politicii Ungariei, devenind un nume de rezonanţă în cultura şi ideologia sud-estului. La fel ca predecesorii săi, a avut convergenţe cu istoria, istoriografia şi oamenii de idei din ţinuturile româneşti şi sîrbeşti. În peisajul culturii sud-est europene, scrierile sale *(Creditul,* 1830 ; *Lumea,* 1831 ; *Popoarele răsăritului,* 1841) nu pot fi înţelese decît printr-un permanent apel la filosofia lui Herder. Ideea învăţatului german potrivit căreia caracterul naţional se afla într-o strînsă legătură cu dezvoltarea limbii şi a culturii [32] se regăseşte în reformele propuse de intelectualul maghiar, reforme care, la rîndul lor, erau menite să lămurească problema naţională. Széchenyi cercetase cu lux de amănunte starea politică, socială şi morală din interiorul ţării sale, ajungînd la convingerea că depăşirea greutăţilor organizatorice, îmbunătăţirea vieţii poporului sînt realizabile atît pe calea reformelor moderne, cît şi prin educarea maselor. Conştient că nu va putea da glas oricum acestor «dureri», preconizase înfiinţarea cîtorva instituţii care urmau să se transforme în purtătoarele marilor idei. După tratativele purtate cu cancelarul Metternich, Széchenyi însuşi fondase Academia Maghiară de ştiinţe, reuşind în acest fel să contribuie la dinamizarea schimbului de idei cu Apusul la răspîndirea lor în mase. În acest cadru el avea să arate connaţionalilor săi, aşa cum Herder arătase poporului german, că o conştiinţă naţională nu se poate dezvolta atîta timp cît poporul nu are o existenţă politică de sine stătătoare. El prevedea un fericit viitor ţării sale

[31] Pompiliu Teodor, *Interferenţe iluministe europene,* Cluj-Napoca, 1984, p. 154.
[32] Johann Gottfried Herder, *Scrieri,* Traducere şi prefaţă de Cristina Petrescu, Bucureşti, 1973, p. 167.

prin cultivarea bunelor relații cu popoarele vecine, prin înțelegerea particularităților de limbă, de tradiții, și obiceiuri ale fiecărui neam în parte. *«Este o mare artă aceea de a ști să cucerești inimile. [...] Dacă vrei să fii respectat, respectă-i tu mai întîi pe ceilalți»* — scria cărturarul maghiar [33]. Concepția sa social-politică întemeiată pe justiție și egalitate, spiritul său conciliant au dobîndit o înaltă prețuire în Orientul european. În cursul vizitei făcute la București în toamna anului 1834, Széchenyi s-a bucurat de o frumoasă primire din partea lui Alexandru Ghica, Gheorghe Bibescu și a celorlalte familii politice de frunte din capitala Țării Românești. Discuțiile purtate cu acea ocazie reflectă înțelegerea de ambele părți a importanței colaborării dintre popoarele răsăritului ; aceleași întîlniri l-au ajutat pe Széchenyi István să înțeleagă trăsăturile psihice și de comportament ale poporului român, să deslușească singur urmările fenomenului politic turco-fanariot, ale cărui influențe le-a putut sesiza atît în locuința prințului Ghica și a colaboratorilor săi, cît și în cursul spectacolelor de teatru sau operă pe care le-a vizionat în cursul scurtei sale vizite. Nu este mai puțin adevărat că a fost plăcut surprins să întîlnească un număr relativ mare de intelectuali români ale căror idei erau inspirate de mișcarea politică și culturală europeană. De altfel, el însuși inspirat de efervescența spirituală a Occidentului, găsise de cuviință să cunoască, să stabilească relații de natură ideatică, dar și de natură economică, cu țările și popoarele sud-estului. În acest sens, mai ales perpetuînd concepția universalistă profesată de tatăl său, *Jurnalul* lui abundă în observații pe marginea contactelor stabilite în acea împrejurare. Trebuie știut că, alături de București, orașele Orșova și Turnu-Severin îi deveniseră la fel de bine cunoscute. Nu mai puțin l-au interesat Cazanele, Porțile de Fier, precum și sistemul transporturilor pe Dunăre, în această din urmă direcție proiectînd o amplă și benefică modernizare de care urmau să se folosească toate țările din regiune. Este probabil ca același contact cu spiritualitatea românească să-l fi determinat să intre în posesia unor mărturii scrise privind mai ales literatura latină.

Opera, ca dealtfel întreaga activitate a savantului și omului de idei maghiar a fost apreciată de intelectualii români. În *Adunare de pilde*, Dinicu Golescu, care era conștient de obligațiile boierimii române, anume acelea de a sprijini cultura națională, cita, între exemplele pozitive, patriotismul contelui Széchenyi István, care a oferit veniturile sale dintr-un an pentru înființarea, în 1825, a Academiei Maghiare de științe și arte [34].

Alte apropieri de natură ideatică se înregistrează (prin contact indirect) cu M. Kogălniceanu și V. Maniu. Așa cum ideologul maghiar a studiat atitudinile politice din țările vecine, la fel și cei doi intelectuali români s-au arătat receptivi la ideile regenerării naționale concepute de Széchenyi István. *«Ca și Széchenyi* — observa Al. Zub, referindu-se la Kogălniceanu — *el a tins spre o adîncă prefacere a vieții materiale și sufletești a poporului, arătîndu-se ostil precipitării, salturilor. Deșteptarea din letargia seculară condiționată istorește apoape la fel, trebuia să preceadă seria de reforme modernizatoare... și cum cărturarul român a manifestat un continuu și legitim interes față de problemele cu care erau confruntate popoarele vecine, este mai mult decît probabil că a cunoscut programul politic al lui Széchenyi încă din anii tinereții, cu atît mai mult cu cît el însuși avea să adopte, nutrit de multiple surse și mai ales de realitățile interne, unul asemănător»* [35].

Cît privește pe Vasile Maniu, și el aprecia gîndirea politicianului maghiar, ba mai mult, fusese martor ocular al transformărilor politice preconizate de acesta. Ca student al facultății de drept din cadrul Universității ungare, el a cunoscut direct ideea evoluției istorice, concepția privitoare la raportul dintre popoarele imperiului habsburgic profesată de Széchenyi István. Tezele economice, sociale și culturale, rezumînd idei valoroase și promovînd *«un spirit pozitiv și eficient»* au fost însușite de Vasile Maniu, care, la rîndul său, le-a pus în aplicare chiar în cursul revoluției române de la 1848. Articolul program *Ungaria și România* [36] al lui

---

[33] Vezi : *Akademiai beszed*, 1842. Vezi și interpretarea lui André de Havesy, *Széchenyi István*, extras din *La nouvelle revue*, Paris, tome XX, p. 61—74.

[34] Al Duțu, *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, București, 1972, p. 55.

[35] Al. Zub, *Mihail Kogălniceanu — Istoric*, Iași 1974, p. 211 ; una din sursele de bază, altminteri comună cu a lui Széchenyi, este celebra operă a lui Johann Gottfried Herder. *Jeen zur Geschichte der Philosophie der Menscheit*, pe care Kogălniceanu, ca de altfel și Bălcescu, o consultaseră în ediția franceză tipărită de Edgar Quinet, în 1834, la Paris, sub titlul *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*.

[36] De pildă, argumentul suprem, înțelegerea menirii istorice comune, era privit de Vasile Maniu ca o expresie a cauzei popoarelor, a națiunilor care luptau să reînvie : «Româ-

V. Maniu, la fel ca lucrarea *Popoarele răsăritului* a lui Széchenly István, demonstrează în modul cel mai evident că marile spirite erau atunci dominate atît la români, cît și la maghiari, de principiile cele mai larg democratice.

Pe aceeași hartă a interferențelor ideatice și istoriografice est și sud-est europene în epoca modernă pot fi notate și relațiile pe care le întreține intelectualitatea săsească și maghiară din Transilvaria și Banat cu Széchenyi István, relații pe care le încadrăm în același spirit în care odinioară, în preluminism, se manifestaseră acelea ale lui Köleseri Sámuel cu personalitățile conducătoare din Țara Românească. E vorba de legăturile redactorilor cunoscutului periodic *Siebenburger Wochenblatt* [37], de contactele stabilite de municipalitatea orașului Timișoara, după cum și de discuțiile și corespondența publicistului clujean Kemény Zsigmond. Edificator este conținutul scrisorii, pe care redactorii periodicului săsesc o adresează în anul 1845 istoricului pestan, conținut din care reiese intensa circulație a ideilor în preajma anului revoluționar 1848. Nu fac excepție nici românii și nici sîrbii din această mișcare ideatică și istoriografică, ce cîștiga tot mai mult teren în deceniile III, IV și V ale secolului al XIX-lea. Legăturile politico-religioase dintre episcopul de Oradea, Ignațiu Darabant și mitropolitul Ștefan Stratimirovici, corespondența pe teme editoriale a lui Constantin Diaconovici Loga cu tipografia ilirică din Buda, acordarea de burse unor tineri intelectuali sîrbi și români de către mitropolitul de Karlovitz pentru studii literar-istorice în bibliotecile și muzeele din Pesta [38], constituie repere dintre cele mai elocvente în acest sens. În general, atitudinea lor se îndrepta spre o nouă ordine politică europeană, spre o perfectă egalitate între popoarele lumii. Un atare imperativ, la Budapesta a fost înțeles de Széchenyi István, la Karlovitz de Stratimirovici [39], la Brașov de Gheorghe Barițiu și Anton Kurz, la București de I. Heliade Rădulescu și N. Bălcescu, la Iași de Mihail Kogălniceanu.

Victor NEUMANN

---

nia, protejată de toată Europa, va să fie amică sinceră și fidelă cu vecinii săi. Ea vă zice să o imitați în acest punct și să împărțiți egal libertățile cu compatrioții voștri Români și Slavi dacă voiți ca pericolul să dispară și să triumfe cauza voastră...» Vezi *Popolul Suveran*, I, 1848, nr. 19 din 16 august, p. 75 ; articol nesemnat. Meritul identificării revine istoricului Cornelia Bodea, *Lupta românilor pentru unitate națională*. București, 1967, p. 157. Trebuie să menționăm că, la sugestia aceleiași cercetătoare, motiv pentru care îi adresăm mulțumiri, am identificat un al doilea articol cu un conținut asemănător care aparține aceluiași Vasile Maniu și care, de asemenea, este nesemnat. Este vorba de *România și Ungaria liberă* apărut în *Poporul Suveran*, 1848, I, nr. 8 din 16 iulie, p. 29—30. Articolul reprezintă traducerea unui material apărut în ziarul maghiaro-german *Pester Zeitung*, din cuprinsul său rezultînd interesul intelectualului român pentru noile puncte de vedere împărtășite de publicistica europeană în problema raporturilor dintre popoare ; articolul din *Pester Zeitung* așază în prim plan noua poziție dobîndită de români prin eliberarea de sub influența rusească, subliniind totodată necesitatea recunoașterii națiunii române în rîndul popoarelor civilizate ale Europei.

[37] *Magyar Tudományos Akademia Könyvtár — Kezirattár Budapest* (Biblioteca Academiei de Științe Maghiare — secția manuscrise) Széchenyi levelezese (Corespondența lui Széchenyi), K. 208/89.

[38] *Országos Széchenyi Könyvtár — Kezirattár* (Biblioteca Națională Széchenyi — secția manuscrise), Ștefan Stratimirovici către Miller Jakob Ferdinand (directorul Muzeului Național Maghiar) datată Karlovitz, 6 aprilie 1823.

[39] În urma unei cercetări recente efectuată în arhivele și bibliotecile din R.S.F. Iugoslavia, am descoperit că relația dintre Stratimirovici și Engel era cu mult mai complexă, corespondența dintre cei doi cărturari datînd din anii 1803—1805. Austriacului îi erau necesare mai ales datele privitoare la mitropolia de Karlowitz, în timp ce Stratimirovici avea nevoie de cărți, de o temeinică documentare, ceea ce putea obține fie prin biblioteca imperială din Viena, fie chiar prin J.C. Engel. Din scrisorile lui Engel, expediate la sfîrșitul anului 1803 și în primele luni ale anului 1804, aflăm printre altele de colaborarea ce-i era solicitată omului de cultură sîrb pentru realizarea *Istoriei Moldovei și a Țării Românești*, respectiv de sprijinul cerut pentru obținerea unui portret al lui Stratimirovici (un desen — e vorba de acela semnat de Feodorov — ce urma să fie gravat de gravorul Czetter) care trebuia să figureze între cele 40 de portrete imprimate cu care istoricul austriac dorea să ilustreze cartea sa. Aflăm de asemenea de relația lui Stratimirovici cu Academia de Artă vieneză, respectiv cu directorul acesteia, Schmutzer, ceea ce ne duce cu gîndul la posibilitățile de documentare deschise de aceste contacte spirituale la cel mai înalt nivel.

Scrisorile trimise din Viena de Engel se păstrează în *Arhiv. S.A.N.U.*, Beograd, (Srpski Akademie Nauka i Umetnosti — Arhiva Academiei Sîrbe de Știință și Artă). *Fond Stratimirovici*, doc. 10021/1 ; 10021/2 ; 10021/3 ; în același fond se află și copia scrisorii lui Stratimirovici către Engel expediată la 23 ianuarie 1805, cf. *Ibidem*, 10021/4 ; originalul acestei din urmă scrisori l-am găsit în R.P. Ungară, la *Országos Széchenyi Könyvtár Budapest Kézirattár*, (Biblioteca Națională Széchenyi Budapesta — secția manuscrise), *Fond Corespondență sec. XVIII—XIX. Stratimirovici către Engel*. O parte din corespondența celor doi cărturari a fost publicată în *Glasnik Istoriskog društva u Novom Sadu*, 1929, II/3 ; despre corespondenții lui Johann Christian Engel vezi studiul lui Lajos Thaloczi din *Ungarische Rundschau*/1915.

CRONICA EDIȚIILOR

Octavian Goga în corespondență, vol. II, ediție îngrijită de Mihai Bordeianu și Ștefan Lemny, Editura Minerva, București, 1983, 551 p. (Documente literare).

Volumul I al seriei *Octavian Goga în corespondență*, editat de Daniela Poenaru, a apărut în 1975 și a fost recenzat de noi în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 3/1976. Faptul că volumul al 2-lea apare după aproape zece ani nu este de mirare, deoarece corespondența lui Goga, unul dintre cei mai prezenți epistolieri ai noștri, nu este încă identificată în întregime, fiind încă împrăștiată în colecții particulare. Este un merit deosebit al celor doi editori de astăzi că au descoperit și valorificat acest volum documentar, de neprețuită valoare, care umple un mare gol în exegeza încă lacunară a cercetărilor despre Goga.

Toți istoricii literari sînt de acord că față de valoarea operei lui Goga și de locul ei în istoria literaturii noastre, cercetările asupra vieții și operei scriitorului se găsesc încă în urmă față de alți clasici ai noștri. Într-adevăr, opera lui Goga nu este încă editată în întregime iar viața lui n-a fost scrisă pînă acum. Corespondența lui a fost editată numai parțial, n-au apărut încă volume de amintiri ale contemporanilor asupra lui, nu s-a publicat o bibliografie analitică a imensei lui opere publicistice, în genul celor despre Slavici, Blaga etc., iar bibliografia scrierilor despre Goga se oprește la anul 1967 (vezi Mircea Popa, *Limbă și literatură*, nr. 19). Monografiile literare despre Goga sînt numai trei — Ion Dodu Bălan (1971 și ed. II-a 1975), Samuel Domokos (1978) și Mircea Popa (1981), pe cînd despre alți scriitori clasici ele au depășit cifra de cel puțin zece pentru fiecare.

Volumul II al corespondenței, fără să fie de o deosebită valoare literară — unele scrisori sînt chiar rău scrise — ne furnizează date documentare în numeroase sfere de activitate ale marelui poet și luptător național, ca și despre relațiile lui cu contemporanii săi pînă la primul război mondial.

Primele categorii de scrisori, privind relațiile cu familia, nu aduc contribuții deosebite căci se suprapun celor apărute în volumul I, fără să deschidă orizonturi noi. Mult mai prețioase sînt scrisorile primite și trimise de Goga privind perioada 1905—1914, care a fost cea mai fertilă în activitatea lui, cînd a fost angajat plenar în creația poetică și în viața obștească a românilor ardeleni în epoca luptei fierbinți împotriva opresiunii oligarhiei maghiare. Era lupta decisivă împotriva ideii șovine a statului unitar maghiar și pentru apărarea națiunii române de desnaționalizarea pe care o urmărea acel stat. Corespondența arată, în limitele genului, politica Partidului Național Român, frămîntările din sînul acestuia, confruntările dintre *«oțeliți»* și *«ruginiți»*, tendința ruginiților de a-l compromite pe Goga prin calomnii infame, precum și biruința finală a acestuia prin puterea doveditoare a adevărului, rolul lui C. Stere în această acțiune de lămurire etc.

Volumul cuprinde prețioase mărturii din epoca debutului editorial din 1905 al lui Goga, apoi din anii primelor volume de publicistică editată (1911) și a apariției *Domnului notar* (1913), acțiunea poetului în lupta națională, arestarea și întemnițarea lui la Szeghedin în 1912.

O mare parte a volumului cuprinde relațiile poetului cu numeroșii lui prieteni, îndeosebi cu Ilarie Chendi, legate de colaborarea acestuia la *Țara noastră*, cu Octavian Tăzlăuanu și vicisitudinile *Luceafărului*, dar și cu alți prieteni de generație și de luptă ca I. Lupaș, N. Ivan, O. Ghibu, frații Lapedatu, Sextil Pușcariu, Cezar Baltag, Sebastian Stanca și alții.

Nu lipsește nici evocarea cadrului romantic sibian dinaintea primului război mondial, despre care menționea lui Oct. C. Tăzlăuanu este edificatoare : «*Colțul ăsta de lume a fost creat de Dumnezeu în vreo clipă de dragoste cu o zînă*» (p. 440), subliniind însă contrastul cu mediocritatea contemporanilor, evocată uneori și în corespondența lui Goga.

Este prezentă în volum mărturia relațiilor lui Goga cu femei care l-au încîntat și care au fost epistoliere de aleasă inspirație literară, ca Lanca-Mela Kolozsoki și Adelina Olteanu Maior, ale căror scrisori impresionează prin puritatea sentimentelor și frumusețea comunicării literare. Mai ales Adelina Olteanu Maior impune prin simplitatea cuceritoare a scrisului, care completează personalitatea ei încîntătoare și delicată, ce a colorat cu farmecul ei viața societății sibiene între 1903—1910, cînd a încetat din viață răpusă de tuberculoză.

Corespondența scoate în evidență ceea ce atestă și alte mărturii contemporane și ulterioare : dualitatea din construcția sufletească a lui Goga, și anume, alternanța între înclinația spre creația poetică și atracția irezistibilă a luptei politice la care îl obliga situația obiectivă a poporului român din Transilvania. Tihna creației literare a fost de la început tulburată de imperativul sever al luptei naționale, care l-a făcut pe Goga să nu rămînă niciodată în totul ceea ce a dorit din adîncul ființei lui : un poet luptător, dar fără implicații meschine și angajante de grup. Analiza satifăcătoare a acestei oscilații bipolare a personalității lui Goga n-a fost încă bine clarificată, rămînînd o sarcină a viitorilor exegeți.

Mai presus de orice, corespondența de față scoate în relief locul central și hotărîtor pe care l-a avut Goga în spiritualitatea Ardealului pînă la război, rolul lui polarizator și îndrumător în lupta națională. Creația lui literară și lupta publicistică erau identificate de către contemporani cu însăși lupta poporului român din Transilvania. Scrisorile care-l omagiază pe Goga, mai ales în perioada închiderii la Szeghedin, sînt emoționante și edificatoare.

Dionisie S. Benea îi scrie de la Viena în 1912 : «*Pe mîntuitorul și îndrumătorul acelor prea mult simțite neajunsuri, pe mîngîetorul celor aproape de disperare, îl vedem cu toții în persoana D-voastră*» (p. 154). Iuliu Enescu îi scrie : «*Oricîtă mîhnire vei fi avut pe urma hărțuielilor astea politice, totuși, dovezile de simpatie ce ai putut observa că au izbucnit din prilejul intrării tale în temniță, adeveresc încă o dată dreptatea principiilor tale și că în orice luptă te vei găsi, totdeauna poți conta pe o seamă de oameni ce te vor urma oriunde*» (p. 248). Din România, Jean Tomescu îi scrie din Boghicea — Roman : «*D-voastră sînteți nădejdea fericirii viitoare. De n-ați fi dv., ei, sărmanii noștri frați de acolo, ai cui ar rămîne ? Cine oare un altul i-ar mai încuraja ?... Ne dor îngrozitor suferințele dv. Aveți curaj căci suferiți pentru un neam cu nume mare în lume și pentru o mare și sfîntă datorie ce v-ați făcut, jertfindu-vă pe sine pentru neam... Inimile noastre vor fi întotdeauna cu domnia voastră și mintea noastră va gîndi neîncetat numai la dv. și la scumpii noștri iubiți frați. Lumea întreagă vede prin d-voastră pe Luceafărul fraților noștri subjugați și dv. sînteți martirul neamului nostru românesc din acest veac*» (p. 450). Cassiu Maniu îi scria tot la Szeghedin : «*S-ar putea oare să nu mă apropiu de tine ca un frate în aceste vremuri în care te jelește tot neamul ca pe fiul său iar noi ca pe un frate scump și dat pradă acelor zile și nopți lungi,* lipsite *de căldura și lumina soarelui libertății ?*» (p. 307). Preotul Inație Vișoiu i se adresează astfel : «*Marelui Bărbat și luceafăr al neamului românesc în temnița Szeghedinului : preoțimea română e cu tine mare regenerator al renașterii noastre naționale ! Suferă deci cu răbdare, căci din loviturile ce le-ai primit și le primești de la dușmanul din afară și din lăuntru, va crește biruitoarea credință adevărată românească ! Mîngîie-te căci preoțimea din* Apostolul *tău te urmează fără șovăire în toate credințele tale. Fie preamării numele tău și suferința ta este o parte din Cîntarea pătimirii noastre*» (p. 459).

Un singur glas îl sfătuiește să rămînă numai poet. Este al lui Vasile A. Ionescu din București : «*Și acum, dragă Tavi, dă-mi voie mie care știi că te iubesc dezinteresat pentru că ești un* erou *ar zice Carlyle și un bun amic al meu, să te rog din adîncul inimii să nu te mai zdruncini atît de tare pentru politică, ci să-ți continui opera literară*» (p. 275).

N-au lipsit nici manifestările de simpatie și solidaritate colectivă ale unor grupuri de intelectuali și țărani. Printre acestea menționăm scrisoarea locuitorilor comunei Sălișteă din județul Sibiu (p. 463) pe care n-o putem reproduce — deși ar merita — din lipsă de spațiu, dar pe care o semnalăm, din păcate, pentru inadvertența cu care a fost reprodusă în volum. Țăranii din Sălișteă, însuflețiți de admirație și dragoste totală pentru Goga, care se ducea la închisoarea de la Szeghedin,

se manifestă față de acesta cu adîncă stimă și respect adresîndu-i-se cu majuscule : să-Ți, Ai plecat, numele Tău, Te rugăm, întîmpinarea Ta, să-Ți dea etc. Editorii, ignorînd rațiunea acestei scrieri, au reprodus textul numai cu minuscule, pentru motivația mecanică și formulă de «unificare a ortografiei», estompîndu-i aura omagială. (*Tribuna*, XVI, nr. 1, din 1/14 ianuarie 1912). Iar numele primarului din Sălișteː devine pentru editori din Vasile Dădîrlat, Vasile Dudurluț (trecut ca atare și la indice de nume), nume necunoscut prin partea locului. Denaturare neexplicabilă și de neadmis fiindcă textul din ziar este foarte clar.

Nu aceasta este singura lipsă sau eroare a volumului.

Editorii au avut ambiția lăudabilă ca pe lîngă restituirea cît mai exactă a textelor — neverifcată de noi — să lămurească toate problemele din texte sau implicate direct sau indirect în ele : date absolute (de naștere și de moarte), biografii de personalități citate, stabilirea de împrejurări istorice etc., urmărind a alcătui o ediție critică de referință.

Sub acest aspect reușita lor a fost relativă.

Deși editorii dovedesc în ansamblu o orientare satisfăcătoare în tabloul general al epocii, în detalii ei au făcut apel la dicționare enciclopedice, lacunare ele însele în unele privințe. Aflîndu-se pe un teren nu totdeauna bine cunoscut prin studii directe de specialitate în epoca de la începutul secolului din Transilvania, unele erori și confuzii s-au strecurat în mod inevitabil :

1. Datele absolute ale unor personalități citate lipsesc total sau parțial. Cităm pe cele mai notorii : Axente Bancu, Iosif Siegescu, Nae Dumitrescu, Iuliu Enescu, Vasile Stoica, Mihai Popovici, Victor Stanciu, Sebastian Stanca, Grigore Negoșianu, Ion Răducanu, Arsenie Vlaicu, Ana Voileanu.

2. Data morții este uneori greșită : Sextil Pușcariu a murit în 1948, nu în 1946, I. Lupaș a murit în 1967, nu în 1968, P.P. Carp în 1919, nu în 1918, A. C. Cuza în 1946, nu în 1947.

3. Se scrie că *Telegraful Român* a apărut între 1852—1933 (p. 32) cînd de fapt el apare și astăzi, fiind singura publicație românească purtînd același titlu de la apariție pînă astăzi.

4. Theodor Lipps n-a fost «savant» german, ci estetician celebru, autor al teoriei empatiei (Einfühlung).

5. Notele biografice despre diferite personalități sînt rareori esențiale și edificatoare, de multe ori ele sînt vagi, lacunare, nesemnificative.

6. Cea despre George Diamandi (1867—1917) este lacunară fiindcă nu menționează că a fost președinte al Societății Scriitorilor Români, director al Teatrului Național din București cînd s-a jucat *Domnul notar*, că el a vorbit atunci la sărbătorirea lui Goga. Este greșită prin faptul că nu el, ci un alt George Diamandy a fost diplomat român la Petersburg și Paris și a murit după 1930 (p. 240).

7. La pag. 45 s-a strecurat o nepermisă confuzie. Se afirmă că Vasile Lucaciu a fost autorul memorandului de la 1882. În realitate, în 1882 n-a fost vorba de memorand, ci de un *Memorial*, întocmit de G. Barițiu. Memorandul a fost alcătuit la 1892, urmat de celebrul proces în care Vasile Lucaciu s-a transformat în cel mai dîrz acuzator, primind și cea mai mare pedeapsă : 5 ani închisoare.

8. Nota despre Iosif Siegescu (p. 236) este neconcludentă și dezinformantă. Se scrie doar că a fost *«prelat papal susținător al legislației școlare antiromânești a lui Apponyi»*, afirmație din care un cititor de astăzi nu înțelege nimic. În fapt, I. Siegescu, român de origine, a fost adept zelos al politicii de maghiarizare forțată prin școală. A fost ales deputat în dieta maghiară de către Tisza și tot cu sprijinul acestuia a fost numit profesor de limba română la Universitatea din Budapesta, unde își ținea cursurile în limba maghiară cu o incompetență notorie. S-a opus Adunării de la Alba Iulia. A fost unul din cei mai detestați renegați, înfierat ca atare de Goga și de întreaga intelectualitate românească a vremii.

9. Nota despre I. G. Duca (p. 246) este inexactă în sensul că abia după 1930 a devenit *«ministru și prim ministru»*. Apoi se ignoră cu totul opera lui literară și memorialistică *Portrete și amintiri* care pînă în 1944 a avut patru ediții și *Memorii*, astăzi mult apreciate, care-l impun prețuirii generale în posteritate.

10. Ca exemplu de felul precar cum au fost întocmite notițele biografice este cel de la pag. 402 unde se scrie : *«Sebastian Stanca (n. 1879) doctor în filosofie, apoi consilier eparhial și senator liberal de Cluj. A scris povestiri, studii teologice și de istoria bisericii»*. În realitate o notă corectă de istorie literară ar fi putut avea următorul text : Sebastian Stanca, 1878—1947, doctor în teologie și în litere de la Budapesta, cu o teză despre Timotei Cipariu. Unul din întemeietorii *Lucea-*

fărului de la Budapesta (Vezi *Revista de istorie și teorie literară* 4/1970). A fost preot la Vulcan (Hunedoara) și după Unire consilier eparhial la Cluj. A tradus din clasicii germani Schiller, Goethe și Uhland. A tradus și prelucrat pentru teatrul muncitoresc din Ardeal, printre altele, *Pribegii* de Nestroy și *Bucătăreasa* de T. Abt. A tradus vol. I din trilogia prăbușirii habsburgilor de Bruno Brehm, *Apis și Este* (1942). Este tatăl scriitorilor Radu și Horia Stanca.

11. Despre Ana Voileanu se scrie doar că a fost «*pianistă*», cînd biografia ei putea fi reconstituită, prin efort, căci nu se găsește scrisă nicăieri, astfel : Ana Voileanu (1890—1976), studii la Viena, pianistă emerită și compozitoare, a compus, între altele, melodii la «cîntecele» lui Goga. Profesoară la Conservatorul de muzică «G. Dima» din Cluj. Critic muzical. A publicat : *Gh. Dima. Viața și opera*, ESPLA, 1957 și opera memorialistică *Chipuri și mărturii*, Ed. Muzicală (1971). A scris pagini emoționante despre O. Goga în *Gînd Românesc* din Cluj, nr. 7—9/1939.

12. În legătură cu notele despre diferitele personalități : nu sînt citate niciodată monografiile scrise despre acestea, ceea ce ar fi orientat mai bine pe cititori decît rîndurile neesențiale și anodine care le-au fost acordate. Astfel, despre Valeriu Branițe, Vasile Goldiș, Virgil Onițiu, Axente Banciu, Oct. C. Tăzlăuanu, Ion și Alexandru Lapedatu și alții au apărut monografii sau studii extinse care nici măcar n-au fost amintite.

13. Este vădit greșit identificat «*șacalul de la Sălițe*» în Dimitrie Comșa (p. 293 și 300). Însă nu se scrie nimic despre doctorul Nicolae Comșa (1868—1944), medic în Sălițe, luptător național ales deputat în dieta maghiară, în 1906, din partea Partidului Național Român.

14. Romul Vuia n-a fost organizatorul Grădinii Botanice din Cluj, ci Alexandru Borza.

15. Poetul Aurel Esca nu este pseudonimul lui Aurel Seca. Scriitorul ardelean Elie Bufnea, astăzi nonagenar, prieten cu Esca, mi-a confirmat că Esca este numele adevărat, nu un pseudonim (p. 25 și 394). De altfel în anii interbelici familia Esca era o familie notorie în Cluj.

16. N. Togan este scris uneori ca atare, alteori Pogan, specificîndu-se că ar fi fost protopop (p. 441). În realitate, Neculau Togan a fost bibliotecarul Astrei și autorul a trei valoroase lucrări : bibliografia *Transilvania* (1868—1895), *Românii din Transilvania la 1733* (1898) și *Dicționarul numirilor de localități cu poporațiune română din Ungaria* (Sibiu, 1909 și ed. II-a în 1919), în colaborare cu Silvestru Moldovan.

17. Numele localității Elisabetopole este identificat greșit cu Ibașfalău, cînd de peste cinci decenii ea se numește Dumbrăveni și este situată în județul Sibiu (p. 278).

18. Se afirmă că «*de la sfîrșitul anului 1900 împotriva gazetei „Țara noastră" fuseseră intentate 9 procese de presă*», dar *Țara noastră* a apărut numai după 1907 (p. 280).

19. Se pomenește de «trocarul» Ion Scurtu cu explicația că trocar ar fi acela care «*face și vinde troace*», cînd de fapt Trocari este un cartier al Brașovului (p. 433).

20. I. Lupaș îi scrie lui Goga în 1908 de la Szeghedin dar nu se spune cum a ajuns acolo. În 1907 I. Lupaș a scris în *Țara noastră* articolul *Toate plugurile umblă*, care a fost apreciat ca antipatriotic. A fost condamnat la trei luni închisoare și 200 coroane amendă. Pedeapsa a fost executată la Szeghedin (p. 501).

21. Nu se explică — fiindcă nu se cunosc împrejurările locale — un pasaj din scrisoarea lui Tăzlăuanu : «*Pomuț înjură pe Maniu că nu vrea să-i aducă milioanele din America*». În 1870 a murit generalul Pomuț, român de origine, consul general al S.U.A. la Petersburg, care a lăsat o însemnată avere. Presupușii moștenitori s-au adresat P.N.R. de atunci, oferind jumătate din moștenire partidului în caz de reușită. Dar banii nu au putut fi recuperați din cauză că unii moștenitori prezumtivi — se pare unguri — au fost mai abili, însușindu-și moștenirea.

22. Editorii manifestă o ciudată predilecție pentru a arăta orientarea politică a diferitelor personalități chiar după Unire. Despre fruntașii ardeleni St. Cicio-Pop și Theodor Mihali (p. 93 și 319) se afirmă în mod eronat că după Unire au făcut parte din Partidul Poporului. De fapt ei au fost și au rămas membri ai Partidului Național Român din Transilvania. Despre Brutus Coste de la Timișoara se afirmă că a fost «*liberal georgist*», precizare inutilă, ca și celelalte titluri politice — deputat, senator, ministru, care n-au nici o legătură cu problemele volumului, care nu se referă la epoca de după Unire.

23. O altă predilecție o manifestă editorii în a distribui titluri de academicieni diferitelor personalități citate, cînd Academia Română a acordat titluri după categorii precis delimitate : membri de onoare, ordinari și corespondenți. Editorii amestecă aceste categorii după plac. Pentru ei Const. Anghelescu, Gh. Dima, V. Goldiș, I. Iarnik, I. Ursu, Vasile Stroescu, I. I. Lapedatu au fost *«membri ai Academiei»*, cînd de fapt au fost numai membri de onoare, cu excepția lui I. Ursu care a fost corespondent. Tot onorar a fost D. Comșa, iar în 1926 corespondent. În schimb, venerabilul Iosif Vulcan a fost membru ordinar din 1891 și este trecut numai corespondent. Vasile E. Moldovan și N. Ivan n-au fost niciodată membri ai Academiei, deși sînt trecuți corespondenți.

Cu toate aceste lipsuri, care nu estompează meritele de bază ale volumului, acest corpus de documente este foarte valoros fiindcă este pus în circulație și va putea fi folosit în mod pozitiv pentru reconstrucția viitoare a vieții și activității lui Octavian Goga, a cărei realizare este așteptată.

Bucur ȚINCU

G. CĂLINESCU – OPERA OMNIA *

Elaborată de un colectiv de specialiști, sub egida Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu», ediția pe care o inaugurăm în acest an are ca scop publicarea integrală a operei lui G. Călinescu. Întocmită conform normelor științifice ce prezidează astfel de tipărituri, ea va ține seama în primul rînd de specificul creației călinesciene, dar și de ceea ce s-a întreprins anterior în direcția punerii ei în valoare. Peste tot, unde va fi posibil, în stabilirea textului de bază ne vom ghida după manuscrisele autorului, confruntate mereu cu formele tipărite, în vederea fidelității față de litera și, mai ales, de spiritul acestei complexe opere. Fondurile din care provin acestea vor fi mereu menționate. Unde manuscrisele lipsesc, se va lua ca bază ultima apariție din timpul vieții autorului. Dată fiind diversitatea acestei opere și interferențele de planuri în timpul realizării ei, volumele ediției noastre (cca. 45, cu un ritm de 3—4 apariții pe an, pentru ca în 1999, la centenarul nașterii scriitorului, să fie încheiată) vor fi întocmite astfel încît să-i evidențieze varietatea, dar și unitatea. Structura volumelor publicate de G. Călinescu va fi respectată, ca și ultimele sale proiecte de sumar.

Începem cu proza, cum a procedat și el în cazul ediției de Opere, *pe care intenționa să și-o publice. Vom continua cu poezia, critica, estetica și istoria literară, eseistica, publicistica, teatrul, traducerile, corespondența, documentele etc., ediția încheindu-se cu o bibliografie a operei și a studiilor și articolelor ce i-au fost consacrate. Pe cît cu putință, vom îmbina criteriul tematic cu cel cronologic, încît cititorul să-și poată forma o imagine convingătoare asupra evoluției în timp a scriitorului și a locului și rolului operei sale în literatura națională.*

Pe aceste temeiuri, proiectul nostru prevede următoarea distribuție, de lucru, a materiei : vol. I, Cartea nunții ; *vol. II,* Enigma Otiliei ; *vol. III,* Bietul Ioanide ; *vol. IV—V,* Scrinul negru ; *vol. VI,* Nuvelistica ; *vol. VII—VIII,* Însemnări critice — *Ulysse (de la începuturi pînă în epoca* Vieții lui Mihai Eminescu) ; *vol. IX,* Viața lui Mihai Eminescu ; *vol. X—XIII,* Opera lui Mihai Eminescu ; *vol. XIV,* Poezii ; *vol. XV—XVII,* Studii de literatură română ; *vol. XVIII, monografia* Ion Creangă ; *vol. XIX,* Principii de estetică (Curs de poezie ; Universul poeziei ; Tehnica criticii și istoriei literare ; Istoria / literară / ca știință inefabilă și sinteză epică ; Sensul clasicismului ; Domina bona *etc) ; vol. XX,* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent *(într-un*

* În numărul trecut al publicației de față anunțam cititorilor noștri, în cadrul acestei rubrici, ediția critică de *Opere* G. Călinescu, aflată în curs de apariție la Editura Academiei. Supunem acum atenției planul respectivei ediții *(n. red.)*.

singur volum, pentru a-i respecta unicitatea conferită de autor, inclusiv tipografic); vol. XXI, Istoria literaturii române — *Compendiu; vol XXII.* Impresii asupra literaturii spaniole; *vol. XXIII,* Cronicile mizantropului; *vol. XXIV—XXV,* Studii de literatură universală; *vol. XXVI, monografia* Grigore Alecsandrescu; *vol. XXVII, monografia* Nicolae Filimon; *vol. XXVIII,* Studii de folclor (Estetica basmului; Folclorul la „Convorbiri literare"; Arta literară în folclor *etc); vol. XXIX—XXX,* Reportaje, scrieri de călătorie; *vol. XXXI,* Teatrul; *vol. XXXII,* Cronicile optimistului; *vol. XXXIII,* Articole și discursuri politice; *vol. XXXIV—XXXVII,* Corespondență; Jurnal; Interviuri; *vol. XXXVIII—XXXIX,* Scrieri arhivistice; Documente; Varia; Addenda; *vol. XL—XLII,* Traduceri; *vol. XLIII, ediția din poeziile lui Eminescu; vol. XLIV, ediția operei lui Ion Creangă; vol. XLV,* Bibliografie. *Se înțelege că volumele vor «comunica» între ele, mai ales notele și comentariile, postfețele și restul aparatului critic înlesnind acest fapt.*

Fiecare volum va avea o notă editorială, o postfață, textul propriu-zis fiind urmat de variante, de aparatul de note și comentarii, indici *(de nume, de locuri, personaje, opere etc.), iconografie,* addenda, *și, de va fi cazul,* corrigenda, *tabele sinoptice, sumare analitice, o listă de abrevieri, încît consultarea lui să fie eficientă și lesnicioasă, să orienteze corespunzător pe cititor în înțelegerea operei. Volumul I se va deschide cu o* introducere *generală, o amplă* cronologie *a vieții și a operei și cu o notă explicativă.*

Textele vor fi stabilite potrivit normelor curente de editare critică a literaturii române, conservînd de fiecare dată formele ortografice, lexicale, morfologice etc., care acoperă o realitate lingvistică diferită de cea de astăzi. În secțiunile cu variante vom păstra, însă, toate formele alternante, unele prescurtări indicînd o intenție stilistică, ca și, se înțelege, toate formele pe care le propun poemele sale, acolo punîndu-se și probleme speciale de versificație etc.

Călinescu fiind și un mare creator de limbă literară, în zone mai ample decît literatura propriu-zisă, opera lui interesează cercuri de specialiști în diferite domenii ale culturii și cititori din cele mai diverse sfere și cu grade deosebite de cultură. De unde, obligația editării ei pe măsura acestui multiplu interes și a cerințelor moderne privitoare la această îndeletnicire. În stabilirea variantelor se va ține seama de ordinea manuscriselor și a dactilogramelor revăzute de autor (cînd sînt mai multe), de aparițiile în volume și în periodice, în timpul vieții lui G. Călinescu. Eratele date de el vor fi integrate textelor, fără a le menționa decît în cazuri speciale. Se vor semnala toate reeditările ulterioare, integrale sau parțiale, antume ori postume, ale fiecărui text, aparițiile lui în limbi străine etc., pentru ca informațiile necesare să fie mereu la îndemînă, funcționale.

Întrucît, în cazul lui G. Călinescu, întocmai ca în al tuturor marilor creatori, interesează, deopotrivă, stabilirea textului corect, a formelor finite, reprezentînd ultima lui voință sau stadiul final de elaborare, dar și laboratorul său artistic, — vom menționa cronologic toate informațiile în legătură cu geneza acestei opere și cu receptarea ei, pentru a înlesni diolagul complex și de durată cu ea. În cazul textelor netipărite de autor, dar publicate parțial sau integral de alții, se va apela, ca peste tot, la manuscrise, recolaționîndu-le.

Textele sau citatele în limbi străine vor fi traduse în românește și incluse notelor și comentariilor. Unde va fi cazul, citatele din alte opere vor fi aduse la zi, în note, conform ultimelor ediții științifice din ele. Pentru a ușura consultarea aparatului critic și raportările lui la textul de bază, rîndurile tipografice vor fi numerotate din 5 în 5, pe fiecare pagină, conform tradiției instaurate în acest sector. Responsabilitatea asupra întregii ediții revine solidar editorilor — Ion Bălu, Marcel Duță, Nicolae Mecu, George Muntean, Andrei Nestorescu, Viorica Nișcov, Rodica Rotaru, Cornelia Ștefănescu, Pavel Țugui — însă, fiecare dintre ei își asumă, sub semnătură, răspunderea pentru partea din operă pe care o publică. Astfel alcătuită, ediția critică, de referință, pe care o inaugurăm anul acesta cu romanul Cartea nunții, *va da în multe privințe și sentimentul unui Călinescu numai în parte cunoscut, și, deci, într-o măsură apreciabilă, inedit. Dar va argumenta mai cu seamă valoarea profund reprezentativă a scrisului său pentru cultura românească și a umanității în general.*

Colectivul ediției critice — G. Călinescu

OPINII ŞI ATITUDINI

«POETUL EMINESCU S-A STÎNS . . .» — PRIMUL NECROLOG SCRIS DE CARAGIALE LA CONSTITUŢIONALUL ?

Colaborarea lui I. L. Caragiale la ziarul junimist *Constituţionalul* (ziarul apăruse la 15/27 iun., fără a se oferi detalii redacţionale) din vara şi toamna anului 1889, relevată tîrziu, după ce fusese ignorată de amici contemporani precum D. Teleor şi P. Zarifopol (v. detalii la Şerban Cioculescu, *Viaţa lui I. L. Caragiale*, ed. a III-a, Minerva, 1972, p. 97), pare a fi debutat o dată cu editorialul *În Nirvana* (nr. 5, 20 iun./2 iul., 1889, p. 1, semnat C.). Abia apăruse, deci, ziarul de luptă împotriva *«liberalilor conservatori»* ai lui Lascăr Catargi şi a liberalilor dizidenţi ai lui D. Brătianu, şi Caragiale era cuprins în redacţie, fiind personalitatea de vază a oficiosului proaspetei opoziţii.

Constituţionalul tipări primele numere într-un anonimat perfect. Nu era o excepţie ! Mulţe din ziarele vremii continuau o tradiţie a presei noastre de a fi scrisă într-un consens total de opinie şi atitudine politică, făcînd inutilă semnătura redactorilor, ziarul asumîndu-şi răspunderea colectivă pentru ceea ce se susţinea în coloanele sale, cenzura nemaiexistînd după 1866. Semnătura cu iniţială a lui Caragiale sub articolul *În Nirvana* este cea dintîi iscălitură din istoria *Constituţionalului*. Apoi, treptat, vor apărea autorii de rubrici, fie sub formă de iniţia'e, fie de pseudonime sau nume autentice. *În Nirvana* nu era, însă, primul articol scris în *Constituţionalul* despre moartea lui Eminescu. Indiferent de cine l-ar fi semnat, lipsa unui anunţ-necrolog ar fi apărut ca o amară absenţă a ziarului junimist de la tristul eveniment naţional.

A trecut ignorat pînă acum un articol-necrolog, primul care vestea sfîrşitul vieţii lui Eminescu. Este intitulat *Poetul Eminescu s-a stîns* şi apare în nr. 3 din 17/29 iunie 1889, p. 1. Articolul este nesemnat, cum erau toate articolele, şi poate aceasta să fi fost motivul neglijării sale de către puţinii cercetători ai colecţiei ziarului, aceştia oprindu-se la un text cu paternitate indubitabilă, profundă confidenţă despre unicatul personalităţii eminesciene, cum era *În Nirvana*.

Întrebarea este cine a scris acest prim articol-necrolog ? Oarecine — nu se putea. Vorbeşte unul dintre cei apropiaţi, dintre prietenii poetului, îndurerat şi conştient de marea pierdere. Anonimul autor îi cunoaşte poetului dispărut biografia în intimitate, subliniind date şi evenimente semnificative, pe care numai cineva care a stat în apropierea lui Eminescu le putea cunoaşte. Numai că, sub o formă sau alta a compoziţiei literare, aceste date sînt prezentate şi în cele două texte antologice ale lui Caragiale, *În Nirvana* şi *Ironie*. Întîi, cea mai frapantă coincidenţă este cea legată de simbolul valorii eminesciene. În *Poetul Eminescu s-a stîns*, comparaţia poetului este una simbolic-cosmică : *«Eminescu s-a stîns după ce a strălucit ca un Luceafăr»*. În *În Nirvana*, Eminescu este comparat tot cu Luceafărul, reluîndu-se comparaţia, fiind înfăţişat cînd *«liniştit ca Luceafărul lui — nemuritor şi rece»*, cînd renunţînd la călăuza acestui semn ceresc *(«el nu s-a mai închis în odaie să se culce şi să mai facă ce făcea mai înainte Luceafărul»)*.

În primul articol, autorul anonim vorbeşte despre revizorul şcolar *«model»* care a fost Eminescu, apoi de *«dascălul»* Eminescu, etc. Or, a vorbi despre revizorul *«model»* nu oricine putea, pentru că, în afara lui Maiorescu şi a cîtorva prieteni ieşeni, acest pasaj din biografia poetului nu interesa decît pe acela care fusese el însuşi revizor şcolar, fiind în măsură să aprecieze felul în care poetul îndeplinise această slujbă. Din subconştient pornea unda unei solidarităţi de des-

tin ! Urmează constatarea tristă a sacrificării poetului în luptele politice, ceea ce iarăşi trimite la atîtea din momentele biografiei caragialiene. *«Urele politice l-au sacrificat şi pe dînsul la 1876... De atunci Eminescu şi-a găsit un adăpost în jurnalistică»* se scrie în *Poetul Eminescu s-a stins*, iar în *Ironie : «Eminescu a trebuit să-şi găsească mijloc de trai în presa militantă»*. Ideea de bază a suferinţei poetului în viaţă este, evident, o idee obsesivă în aceste texte. Asocierea articolelor este la îndemîna oricui, nemaiavînd nevoie de pledoarii auxiliare. Apoi această apoteozare comună articolelor *Poetul Eminescu s-a stîns*, *În Nirvana* şi *Ironie : «cugetare bogată»*, *«razele gîndirii lui»* nu puteau aparţine decît unei naturi de excepţie : *«rareori a încăput într-un cap atîta putere de gîndire» (Ironie)*. Volumul de *Poesii* pe care i-l publicase Maiorescu în 1883 rămînea păstrătorul de tezaur al naţiunii ; el *«conservă giuvaerurile acestei fantezii ce spintecă nemărginirea»*. Cuvintele *giuvaer* şi *fantezie* sînt, însă, predilecte în limbajul caragialian. Despre romanul *Micuţa* de Hasdeu, pe care îl republica în *Epoca literară* (nr. 1, 15 apr., 1896, p. 1.), Caragiale spune că era un *«giuvaer regăsit»* ; cît despre *«fantezie»*, acesta este un cuvînt obişnuit în limbajul lui Caragiale.

Cine putea să spună despre Eminescu că a suferit umilinţe pînă la disperare (*«luptînd de multe ori cu ananghia»*) dacă nu cel care plînsese la vestea că poetul a înnebunit şi care mărturisea *(În Nirvana)* că n-a plîns atît de moartea ca atare, cît *«am plîns de truda vieţii, de cît suferise această iritabilă natură de la împrejurări, de la oameni, de la ea însăşi»*. Ceea ce echivalează cu fraza lapidară din *Poetul Eminescu s-a stîns : «Amarurile vieţii au fost multe pentru Eminescu»* şi cu *«Moartea lui Eminescu e o durere pentru întreaga cugetare românească, după cum durere fost-au pentru toţi şi suferinţele lui»*.

Anonimul care scria, sub puterea impresiei de moment, articolul-necrolog nu putea fi altul decît Caragiale. În editorialul *În Nirvana*, va ţine să fie marcată semnătura sa pentru că acela era un text în care mărturisirea avea amprenta unei individualităţi artistice. Poate că însăşi redacţia, fiind vorba şi de un text literar — care făcea excepţie în locul rezervat articolului de fond al ziarului — va fi voit să evidenţieze prezenţa lui Caragiale în rîndul colaboratorilor de onoare. Cum însă scriitorul se afla de la primul număr al *Constituţionalului* pe baricada junimistă, scrierea adevărului necrolog la moartea lui Eminescu ni se pare mai mult ca sigur a fi opera sa. *În Nirvana* a fost scris ceva mai tîrziu, datat chiar 18 iunie, 1889. Iată acum textul din *Constituţionalul :*

POETUL EMINESCU S-A STÎNS

«Durerea celora cari au fost prietenii lui, cari l-au cunoscut în tainele vieţii lui, cari ştiau cum Eminescu îşi rîdea de mizerie şi nu vrea să ştie de dînsa, cînd îşi avînta gîndul în lumea închipuirii, — durerea tuturor acelora cu cari a rîs şi a plîns Eminescu, cu cari a cîntat şi a suspinat poetul trebuie să fie adîncă, mută, sfîşietoare, la vestea ce le-o dăm.

Eminescu s-a stîns după ce a strălucit ca un luceafăr. Razele gîndirii lui, ca şi razele de stele de mult stinse în văzduh, vor străluci şi lumina încă multă vreme în poezia noastră.

Moartea lui Eminescu e o durere pentru întreaga cugetare românească, după cum durere fost-au pentru toţi şi suferinţele lui.

Mihail Eminescu împlinea acum 40 de ani. Născut la Botoşani, el îşi făcu învăţătura, luptînd de multe ori cu ananghia, la Cernăuţi, Blaj, Viena şi Berlin.

Întors în ţară, el fu numit bibliotecar, apoi revizor şcolar la Iaşi şi Vaslui. Pedagog cu pătrundere, pasionat de ţăran, doritor de a ridica opinca, Eminescu a fost un revizor model. Urele politice l-au sacrificat şi pe dînsul la 1876...

De atunci Eminescu şi-a găsit un adăpost în jurnalistică.

Amarurile vieţii au fost multe pentru Eminescu. Mult a scris poetul. Neastîmpărul unei cugetări bogate este păstrat în colecţia Convorbirilor, Timpului, României libere, Fîntînei Blanduziei. **Un mic volum, publicat de d. Maiorescu, conservă giuvaerurile acestei fantezii ce spintecă nemărginirea».**

Poetul Eminescu s-a stîns este, după opinia noastră, unul din numeroasele articole nesemnate ale lui I. L. Caragiale din paginile *Constituţionalului*.

Marin BUCUR

DIN NOU DESPRE «VOCAȚIA EUROPEANĂ» A CULTURII ROMÂNE *

I : Ce semnifică sintagma «vocație europeană» în cadrul evoluției civilizației românești ?

R : *Sintagma* «vocație europeană» *definește axa majoră și totodată de cea mai acută actualitate națională și internațională a geniului creator românesc și a structurii noastre spirituale. Această* vocație *emană din însăși natura culturii române, de* sinteză europeană *(am arătat pe larg ce înțeleg prin aceasta în eseul* Cultura română — sinteză europeană *publicat în ianuarie 1974 și republicat, cu unele întregiri, în volumul* Via Magna, *București, 1979). Am afirmat cîndva — scandalizînd pe unii — că, spre deosebire de cultura franceză, care este o sinteză* occidentală, *cultura română singură este o sinteză* europeană. *Adică noi avem privilegiul de a prinde pe retină* întreaga Europă *și de a ne plasa, sufletește, în poziția de europeni «filoeuropeni» (imit celebra formulă călinesciană «*sînt un român filoromân»). *Ce înseamnă aceasta poate înțelege mai bine oricine deschide cele trei volume din* Histoire Générale de l'Europe dirigée par Georges Livet et Roland Mousnier, *apărută la Paris în 1980. Sinteza se recomandă ca o primă încercare de a servi, prin istorie, cauza* unității Europei *dar se dovedește cel mai elocvent certificat de cecitate : știința franceză de azi a dus la extrem incapacitatea de a «vedea» Europa dincolo de Viena ! Nu sînt suficiente erudiția, metoda, «școala» (sînt excelente toate !) ci mai e nevoie să ai ochiul format spre a prinde* în întregime *realitatea aceasta geografică, spirituală și istorică ce se cheamă* Europa *și de a realiza existența lui* homo europaeus. *Or, tot ce citim azi din Occident și ce găsim și în trecut, afară de momente și de persoane privilegiate, ne duce la aceeași concluzie : Europa occidentală nu «vede» Europa. Se vede numai pe sine și se substituie* întregului. *Ei bine, îndrăznesc să cred că singurul istoric european care a «văzut» Europa și ne-a învățat să o vedem și noi (lărgind, adîncind sau nuanțînd viziunea sa) este* Nicolae Iorga. *A fi avut pe Nicolae Iorga este marele, capitalul privilegiu al culturii române asupra tuturor celorlalte culturi ce alcătuiesc* «cultura europeană». *Iată o dovadă a* «vocației europene» : *a da naștere la oameni ca Nicolae Iorga.*

Nu este suficientă însă retina. *Poți privi la Europa așa cum un general îmbrățișează cu privirea cîmpul de bătălie și* vede *perfect toate pozițiile adversarului, îi știe toate slăbiciunile, îi descoperă punctele slabe și știe cum va ataca și cuceri acele poziții, ceea ce adversarul său nu știe, orbecăind și tremurînd de frică.* «Vocație europeană» *înseamnă tocmai inversul acestei atitudini sufletești în fața Europei. Europa poate să-ți apară perfect, dar să te simți în fața ei ca spectatorul unui proces de decadență căruia crezi că ești chemat să i te substitui. Poți să stai chiar în miezul ei și să urmărești dizolvarea a ceea ce este sistemul său de valori și temeliile sale de viață. În fața atitudinii* dislocante *și a celei* dizolvante *se ridică* «vocația europeană» *adică voința de* construcție europeană. *E tocmai ceea ce înțeleg prin a fi* «european filoeuropean» *și din nou mi se pare că în momentul de față, credincioasă structurii sale congenitale și idealurilor de o istorie, cultura română manifestă în cel mai înalt grad* «vocația europeană».

«Europa sufletului european», *îndrăznesc din nou să o afirm răspicat, nu se va construi, la acest sfîrșit de secol și de mileniu, decît cu plămadă românească pusă în aluatul general. Așa cum Europa modernă s-a construit cîndva cu plămadă italiană, franceză, germană. Sîntem cultura europeană cea mai bine plasată spre a înfăptui* Europa *esenței și permanențelor europene, spre a antrena un mare curent de construcție europeană pe temeiul valorilor* umaniste *definitorii pentru continent și pentru omul european. Mai avem încă rezerve proprii spre a revigora idealul unei Europe unite în cuget și simțiri. Însăși dezbaterea aceasta poate constitui o dovadă !*

I : Este această vocație un nucleu propulsor pentru angajarea creatoare a energiilor naționale ?

R : *Răspunsul se află în parte mai sus. De adăugat dovada concretă : politica externă a României, politică eminamente de* construcție *europeană, nu de dizolvare și nici de dislocare a Europei. Este în momentul de față suprema manifestare a* vocației *noastre europene. Dar* cultura, *spiritualitatea, creația vie, concretă, a intelectualilor români de azi au mult de făcut pentru a se ridica la altitudinea gesturilor și doctrinei politice simbolizate de personalitatea șefului statului român. În*

* La o mai veche *anchetă* publicată în paginile revistei noastre, dar niciodată epuizată, întrucît reflectă o problemă esențială a spațiului culturii românești de astăzi și de oricînd, am primit recent următoarele considerații teoretice, pe care le încredințăm tiparului *(n. red.)*.

cultură se manifestă încă nu numai timiditate ci mai ales dramaticul, tragicul uneori «complex fanariot» : *neîncrederea în noi înşine şi* mica măsură *cu care ne evaluăm forţele şi şansele. Nu avem «nebunia» de a accepta ceea ce sîntem dar avem, vai, «cumînţenia» de a sta orbi, surzi şi uneori de a reacţiona violent-negativ atunci cînd cineva vine şi ne spune că s-ar putea ca de aici, de la noi, să pornească «sinteza veacului» şi să se deschidă drumuri ale viitorului.*

Cea mai urgentă acţiune ce poate fi propulsată din vocaţia europeană este angajarea energiilor naţionale pe autentica noastră albie, aceea a unei culturi europene, de destinele universale ale Eladei în antichitate sau ale Franţei, Italiei, Angliei, Germaniei, Rusiei în era noastră. *Este nevoie de o veritabilă «operaţie de cataractă», care să permită intelectualului român, cărturarului român bolnav de două secole de* «complexul fanariot» *să ia act de cultura în care trăieşte, de adevăratele ei tradiţii, de adevăratele ei dimensiuni,* de locul ei în Europa. *Abia atunci cercetarea trecutului nostru, înţelegerea* «coordonatelor valorice» *şi a* «destinului creator» *al culturii române vor suferi o mutaţie radicală. Deocamdată nu ştim care este* «personalitatea culturii române». *Chiar dacă discutăm, chiar dacă scriem cărţi cu acest titlu ! Ea este mult mai mult decît credem şi ştim acum. Surprizele* cercetării *pot fi uneori uluitoare. Voi da un exemplu recent : un cercetător al trecutului nostru cultural din secolul al XVIII-lea şi începutul celui de al XIX-lea, Ciprian Zaharia, a făcut dovada, pe baza manuscrisului 1455 B.A.R. şi a altor cîtorva sute de manuscrise din bibliotecile noastre, că românii sînt cei dintîi care au tradus integral, între 1763 şi 1800, acel monument de cultură mereu amintit în legătură cu Tolstoi, Dostoievski şi spiritualitatea rusă, care este* Filocalia. *Se considera pînă acum că traducerea românească a* Filocaliei *este cea de pe urmă, de la jumătatea secolului XX şi iată că se dovedeşte a fi* prima, *cu* două secole anterioară celei contemporane. *Putem zîmbi la unele naivităţi ale partizanilor* «protocronismului» *şi putem rîde în hohote de cei ce puneau pe Ienăchiţă Văcărescu deasupra lui Goethe, dar cînd se dovedeşte cu sute de manuscrise în faţă că* prima cultură din Europa care traduce într-o limbă naţională, masiv, în echipă, peste o sută de autori şi opere din moştenirea bizantină, *pe care astăzi abia colecţii specializate din Occident, în faţa cărora ne înclinăm, le mai cuprind într-o amploare asemănătoare, rîsul sau zîmbetul devin cu totul altceva decît un semn de prudenţă şi spirit critic. Doar unul de cecitate sau simplă ignoranţă ! Că două sute de ani am ignorat această realitate, desvăluită acum de Ciprian Zaharia, nu ne onorează. Dar iată, pînă la urmă totul iese la iveală. De sub trenţele* «complexului fanariot» *va ieşi, curînd, adevărata conştiinţă de sine a culturii române.*

1 : Care sînt perioadele istorice care au afirmat decisiv vocaţia europeană şi ce factori au generat acest proces ?

R : *În trecut sînt două perioade esenţiale : prima este «Războiul de 200 de ani» (căci există şi un astfel de război, neomologat în istoriile Europei predate în Occident şi din păcate şi la noi) cu Imperiul Otoman* în epoca lui de ascensiune şi apogeu al puterii militare, politice şi diplomatice. *Este perioada ce se întinde de la Mircea cel Bătrîn la Mihai Viteazul, lung interval, cînd românii, maghiarii şi polonii sînt popoarele care stăvilesc revărsarea uriaşului avînt islamo-asiatic asupra Europei. De Carol Martel şi de Poitiers ştiu toţi, învăţăm şi noi despre* Cîntarea lui Roland, *dar epoceea fixării Imperiului Otoman pe Dunăre, prin eforturile unite ale românilor, maghiarilor şi polonilor nu a devenit o coordonantă definitorie pentru istoria europeană. Ea nu mai are şansă să mai devină în istorii «generale» de felul celei apărute în Oraşul-Lumină. Dar nu sîntem obligaţi* noi *să o ignorăm !*

Atunci, şi datorită acestei epopei, militare, politice *şi* diplomatice, *sîntem descoperiţi* din afară, *atît de bizantini cît şi de umaniştii occidentali de care au amintit cei ce au participat la discuţie. Dar tot atunci se făureşte* în lăuntru, *conştiinţa europeană a românilor. Un prim semn îl avem în scrisoarea lui Vlad Ţepeş. Dar* «Marele European» *şi primul mare european* «filoeuropean» *al Europei este Ştefan Vodă. El gîndeşte cel dintîi destinele ţării sale şi pe ale românilor în coordonatele istoriei europene. El luptă pentru* «Creştinătate» *(termenul de atunci pentru* unitatea europeană) *el* crede *în Europa aceasa, a* «Creştinătăţii». *Şi tot Ştefan Vodă este primul care bea paharul amar al părăsirii de către «Europa» în faţa celui mai mare cuceritor şi a celei mai puternice armate a timpului, de dimensiuni euro-afro-asiatice : a lui Mohamed II Cuceritorul. El face astfel* ab initio *toate experienţele româneşti cu «Europa» şi ştim ce a spus în celebrul* «testament», *care nu e o legendă, din moment ce s-a găsit în 1956 scrisoarea sa către cuscrul de la Moldova în care-i spunea cu amărăciune :* «din două părţi stă primejdia grea a păgînilor *(turcii şi*

tătarii n.n), din trei alte părți sînt creștinii, dar îmi sînt mai răi ca păgînii» *(P. P. Panaitescu,* Contribuții la istoria culturii românești. *București, 1971, p. 109).*

Experiențele «europene» ale lui Ștefan cel Mare sînt condensate în două patetice documente (la care se adaugă cel, mai puțin cunoscut, publicat în 1956 de istoricul sovietic I. S. Lurie) și anume : scrisoarea după victoria de la Vaslui (în care îndeamnă la unitate împotriva dușmanului comun și numește Moldova «Poarta creștinătății» *cu care stă și cade* «Creștinătatea», *adică Europa) și amara solie rostită de trimisul său în senatul venețian, după catastrofala invazie a lui Mohamed II în 1476. Din care Moldova a scăpat de pașalîc, dar a trebuit să-și schimbe politica și să renunțe la confruntarea directă cu Imperiul Otoman, acceptînd din nou plata tributului.*

Soarta lui Ștefan cel Mare a fost pecetluită însă de Baiazid II, fiul lui Mohamed, care avea despre Moldova exact ideea pe care domnul însuși o formulase despre sine și țara sa. «Cîtă vreme Moldova stăpînește Chilia și Cetatea Albă, iar Ungurii Belgradul — *se adresa trupelor sale abilul sultan* — noi nu putem fi stăpîni în Europa». *Și cele două cetăți le-a luat el, Baiazid. în 1484, instalîndu-se pe pămîntul Moldovei și făcînd imposibilă o altă victorie ca aceea de la Vaslui. Ștefan a înțeles și a răspuns cu formidabila sa operă de zidire* morală *a neamului, pentru o rezistență de secole. Rezistență încheiată și ea tot prin cucerirea unei cetăți : a Plevnei.*

Noua atitudine față de «Europa», recomandată de experiența lui Ștefan cel Mare, o găsim la Neagoe Basarab, în toată politica lui, rămasă normativă pînă în secolul al XIX-lea și codificată în capitolul VIII — Despre solii și războaie — *al* Învățăturilor către Teodosie : *să crezi în Europa ca într-un ideal, să fii mereu alături de orice inițiativă vizînd eliberarea de sub imperiul sultanilor, dar să nu asculți de acolo nici un glas de sirenă ce te îndeamnă la aventura necugetată, la «răzmeriță și trufie». Ștefan și Neagoe se lămuriseră ce poate Europa în fața Imperiului Otoman, iar dacă voevodul Moldovei fusese contemporanul lui Mohamed Cuceritorul, voevodul Munteniei a murit în anul cînd Soliman Magnificul (sub care Imperiul Otoman atinge apogeul puterii și întinderii) dărîmă și cea de a doua* «poartă a Europei» *indicată de tatăl său, Baiazid II : Cetatea Belgradului, sub care Iancu Huniade oprise odinoară iureșul otoman spre Buda și Viena. Odată dărîmată și această poartă, au trebuit numai 5 ani pînă la dezastrul de la Mohaci, încă trei pînă la întîiul asediu al Vienei și încă 14 pînă ce* «Magnificul» *a înălțat pentru două veacuri steagul verde al Profetului pe colinele Budei ! Nu și pe meleagurile Moldovei, unde în 1538 îl urmărește și îl alungă pe Petru Rareș, dar este obligat să urmeze vechea politică a strămoșilor săi, care învățaseră în bătălii memorabile că la români poți schimba un domn dușman cu unul supus, dar nu te poți măsura cu* «rîul și cu ramul».

Politica românească, de la Neagoe Basarab înainte, pentru secole, va fi activă în alt sens decît ceea ce, acum, devenise o aventură : se va concentra în lupta surdă și tenace de păstrare a Europei de la sud de Dunăre. De salvare a ei de la extincție spirituală sub islamism. Acum apare noua «conștiință europeană» *a Românilor : aceea de* «urmași ai împăraților bizantini» *și ai țarilor bulgari și sîrbi în sarcina ocrotirii culturii balcanice. Noua conștiință și-a găsit un teoretician în sîrbul Gavril Protul, a cărui* Viață a patriarhului Nifon — *cum a arătat Emil Lăzărescu — este de fapt* prima teoretizare a rolului românilor în Sud-Estul Europei. *Experiența amară cu Occidentul a canalizat astfel energia românească spre sud, spre această Europă acum acoperită de Imperiu, pe care a ajutat-o să poată renaște la libertate, peste cîteva secole.*

Dar pînă atunci, pînă la marele proces al renașterii naționale din «Secolul națiunilor» *care va însemna* a doua perioadă istorică ce afirmă decisiv vocația noastră europeană, *avem episodul glorios al lui Mihai Viteazul. Mihai Viteazul este, și el, un* «european» *ca Ștefan cel Mare și tot ca el o victimă — din păcate tragică, a unei Europe peste care trona acum, tutelar, geniul Secretarului Florentin! Napoleon al Sud-Estului european, personaj de epopee scurtă, ca și omologul ce avea să umple toată scena europeană peste două veacuri, Mihail Viteazul este genial militar (istoria campaniilor sale seamănă uimitor cu a marelui cuceritor de mai tîrziu), iscusit diplomat, dar om al unei sarcini imposibile pe moment. Paradoxul (aparent) e că Mhai Viteazul a fost lichidat nu de Imperiul Otoman ci de... «Europa». Mai întîi de* Anglia *(care a incitat Polonia) în intenția de a bloca ascensiunea Casei de Habsburg și apoi de Imperiul Habsburgic însuși, în care domnul român vedea o «Europă» sincer alături de aspirațiile balcanicilor și românilor în lupta lor pentru libertate.*

Pe vremea lui Mihai Viteazul Imperiul Otoman intrase pe panta decăderii şi domnul român a fost primul care a simţit-o, înainte cu un secol de Cantemir. El se adresează Europei să-l ajute să lichideze această fosilă în devenire a istoriei şi să elibereze ţara sa şi întreaga Peninsulă balcanică de imperiul îmbătrînit. Dar îşi lasă capul la Turda, sub sabia aliaţilor săi creştini ! *Nu înainte de a pune temelia de granit conştiinţei* naţionale *a românilor, care se dezvoltă şi se consolidează în tot secolul al XVII-lea, în cadrele prudenţei neagoene, întruchipată de Matei Basarab (sub care se şi traduc* Învăţăturile) *şi dusă pe culmi de Brîncoveanu.*

Om al unei «condiţii catastrofice», Brîncoveanu (şi rivalul său de eternă glorie, Cantemir) încheie epoca de afirmare politică şi culturală majoră în Europa a românilor împărţiţi în state deosebite. O renaştere a poporului român, după Ştefan cel Mare, ci este Europa Occidentală, *în funcţie de care ne mişcăm, cu care ne «sincronizăm» sau faţă de care vrem să ne afirmăm «specificul naţional». O Europă care, prin unii oameni ai ei ne ajută, ne preţuieşte, ne stă alături, dar prin cei mai mulţi ne ignoră. Oricum, o Europă a unei iubiri într-un singur sens !*

Ce am făcut noi în această Europă, în secolul al XIX-lea şi în prima jumătate a secolului XX ? A spus-o Cavour : am inaugurat în 1859 «un nou sistem politic» — al voinţei popoarelor, opusă, victorios, voinţei imperiilor concertate.

Acestea din urmă crezuseră că au asigurat Europei, pe vecie, pacea «imperială» croită la Congresul de la Viena în 1815. Dar românii au avut şi ei cîndva, un rol «dizolvant» şi «dislocant» în Europa : ei au dizolvat şi dislocat, folosindu-se abil de rivalităţile marilor imperii europene, «Europa Congresului de la Viena» ! Revoluţia lui Tudor Vladimirescu, pornită o dată şi în simbioză cu revoluţia grecească, a însemnat prima modificare notabilă a sistemului lui Metternich, la numai 7 ani de la instaurarea lui. *Cele două revoluţii, măcar la început unite şi avîndu-şi ca bază de plecare teritoriul românesc, au dus la prima însemnată schimbare pe harta politică europeană : renaşterea Eladei ca stat modern, smuls de sub dominaţia otomană şi renaşterea ţărilor române, ca state guvernate din nou de domni pămînteni.*

Al doilea asalt : 1859, 24 ianuarie. Dar între 1821 şi 1859 se înscrie momentul 1840—1848, *care este nu numai un moment de «vocaţie europeană» ci este* o pagină strălucită de istorie europeană ! *Revoluţia română de la 1848 este, în ciuda înfrîngerii momentane, singura revoluţie europeană* reuşită *a acelui an. Din ea se va naşte, peste numai un deceniu, statul român modern.*

Acestui stat i s-a conferit de către «Europa», de data asta conştient, acelaşi rol pe care şi-l luase pe vremuri Ştefan cel Mare : de a susţine, ca o coloană, o operă de construcţie şi apărare europeană, de libertate europeană. Punînd România modernă stavilă în calea expansiunii a trei imperii, care, toate, voiau să domine Europa, «Europa naţiunilor» a acordat românilor un înalt rol, strălucit realizat de ei. Căci România modernă *este aceea care a permis renaşterea Serbiei şi Bulgariei ca* state independente, *asigurînd astfel configuraţia politică a Balcanilor altfel decît o visau cancelariile imperiale. Şi tot ea a jucat un rol de seamă în «mişcarea» Imperiului Habsburgic şi la făurirea Europei interbelice.*

A trebuit ca Europa de la 1919 să se prăbuşească sub loviturile unei noi coaliţii imperialiste, pentru ca, odată cu întregul edificiu, ultima sa coloană să cadă : România. S-a salvat doar insula engleză, salvare în care G. Călinescu vedea, încă din 1939, semnul inevitabilei înfrîngeri a lui Hitler ! *Călinescu, în corespondenţa lui cu Al. Rosetti a dat expresie tocmai acelei vocaţi europene care devenise* dorinţă, speranţă şi credinţă în victoria *asupra ordinei totalitare «de o mie de ani» a continentului. Cît de* europeni *am fost s-a văzut în rezistenţa la instaurarea fascismului şi apoi în contribuţia la scurtarea războiului cu mult mai mult decît cele 200 de zile de care se vorbeşte. Căci — documentele mai recente o arată — aliaţii îşi exprimau victoria* pentru 1947, *în vreme ce Hitler tot atunci se vedea, la rîndu-i victorios. Cei* doi ani *diferenţă datorează mult lui 23 August 1944 :*

Ciclul modern *al vocaţiei şi conştiinţei noastre europene, care începe cu Gheorghe Lazăr şi Tudor Vladimirescu se termină cu un petec de hîrtie pe care «Europa» tratează România în procente de tîrg politic. Este şocul care pune capăt conştiinţei «paşoptiste» despre Europa. Este totodată momentul în care Occidentul european se pregăteşte să părăsească scena marilor puteri politice, iar «soarta lumii» începe să se discute, de aci înainte, între «supraputeri». Devin acum de «actualitate» ochiul necruţător şi titlul profetic al celui ce a scris* Précis de décomposition.

In noua Europă, de după Yalta şi Potsdam, România va trebui să-şi reconsidere, cu o îndelungată şi nouă experienţă, toate tradiţiile şi toate experienţele sale «europene». Dar ceea ce a rezultat nu a fost nici defetismul şi nici pesimismul faţă de soarta «Europei». Dimpotrivă. Tocmai noi sîntem cei ce am păşit în epoca celei mai importante prezenţe europene româneşti. Şi abia această a treia perioadă *care a început cu aproape două decenii în urmă a afirmat şi afirmă cu adevărat* decisiv *vocaţia noastră europeană. Nici o dată nu s-a putut spune cu mai multă dreptate ceea ce Michel-P. Hamelet scria în 1971 în cunoscuta sa carte despre conducătorul României :* «nu poate exista o Europă liberă fără o Românie independentă». *Românii, la rîndul lor ştiu că numai o Europă unită şi liberă, reaşezată pe temeliile valorilor ei umaniste ancestrale, garantează şi o Românie independentă. Este sensul însuşi al lucrării noastre în Europa de astăzi, lucrare ce reprezintă expresia cea mai înaltă a pluriseculare*i «vocaţii» *europene.*

I : Cum poate fi elucidat raportul dintre modelul sud-est european şi modelele occidentale, dintre vocaţia europeană şi afirmarea specificului naţional de-a lungul timpului ?

R : *Prin aceptarea unei realităţi geografice, etnografice, istorice şi spirituale pe care am numit-o, încă din 1979* «a treia Europă». *Un concept care a început acum să circule — cu un conţinut mai cuprinzător şi în presa internaţională, dar pe care eu el circumscriu la grupul de popoare care au moştenit civilizaţia* elenică, tracă, romană-orientală *şi* bizantină, *împletindu-şi astfel o tradiţie unică în Europa, care le individualizează, le apropie şi le constituie într-o unitate aparte, nu opusă restului Europei, dar inconfundabilă. Specificul nostru* naţional *are multe note în comun cu specificul naţional al popoarelor de pe această vatră de multiple civilizaţii. Noi am participat la viaţa «Europei» ca purtători ai acestei tradiţii, ai unei zestre extrem de bogate, pînă în secolul al XIX-lea, cînd, din cauza aluviunilor orientale ce acoperiseră sau păreau să fie acoperit totul, am «fugit în Europa» adică în* Occident *şi unii au rămas deprinşi pînă astăzi să gîndească, de pe malurile Senei, treburile de pe malurile Dîmboviţei.*

Nu putem fi însă activi cu adevărat în Europa dacă nu stăm, ca Anteu, cu picioarele pe propriul nostru pămînt. Dacă nu regăsim «Via Magna» a culturii româneşti. Pentru asta mă străduiesc şi eu de cînd aveam 22 de ani (sînt aproape 30 de ani deci !) şi cînd încercam să cuceresc, via Bizanţ, *orizonturile proprii române.* Cînd această a treia Europă, *moştenitoare directă a Eladei (prin greci), a tracilor şi a romanităţii orientale (prin români), a tracilor romanizaţi şi a migraţiilor slave şi bulgare, a Bizanţului şi a luptei de secole împotriva unui imperiu extra-european, va accede la o adevărată conştiinţă de sine, de forţa ei, de tiparele ei spirituale, de germenii de viaţă nouă şi de renovare a Europei cele mari, o nouă istorie a Europei va începe. Procesul este în curs.*

I : Care apreciaţi că sînt şansele de afirmare a vocaţiei europene a culturii române în contextul actual de dezvoltare a României, cu precădere în ultimii 20 de ani ?

R : *Mi-e greu să răspund, în cîteva cuvinte, chiar în cîteva pagini, la o problemă care constituie «obsesia» scrisului meu din 1967 încoace, de cînd am scris* Mesajul culturii româneşti *şi* Prezenţa românească, *ambele retipărite recent în volumul* Un om pentru istorie *(Ed. Eminescu). Îmi permit să trimit deci pe cei interesaţi la acest volum, la volumul* Via Magna *din 1979 şi la interviurile cu Ilie Purcaru (1981) şi Mariana C. Brăescu (1982) retipărite în volumul* Accente şi profiluri, *Bucureşti 1983 (Ed. Cartea Românească). Titlurile acestor interviuri sînt :* Cultura română trebuie să folosească şansa ei de azi spre a deveni aluatul unei noi umanităţi *şi, respectiv,* Pentru un destin universal al culturii româneşti. *Mi se pare că ele conţin, într-un fel, răspunsul la întrebarea de mai sus.*

Dan ZAMFIRESCU

NOTE DESPRE «TÎNĂRUL» LOVINESCU

Desăvîrşind adunarea materialului pentru volumul al IV-lea de *Opere* de E. Lovinescu, am cîştigat de fapt o viziune integrală asupra operei critice de tinereţe şi în genere am oferit cititorului dar şi nouă înşine cam tot ceea ce el scrisese mai de seamă înainte de a împlini vîrsta de 40 de ani. Este perioada dinainte de apariţia *Sburătorului*, pe care cei ce s-au ocupat de personalitatea autorului o numesc destul de indulgent, pentru a-i scuza toate lipsurile, de «*cristalizare*» a personalităţii sale. Aruncînd o privire asupra miilor de pagini scrise de Lovinescu pînă în acel moment, ne-am pus din nou problema pe care o atinsesem şi altădată, a valabilităţii unei acţiuni pe care el însuşi şi-a nesocotit-o, fie lăsînd-o să rămînă uitată în paginile unor periodice, fie supunîndu-şi-o unor radicale (zice-se) revizuiri. Ne-am pus chiar întrebarea întrucîtva dramatică asupra a ceea ce s-ar fi întîmplat dacă din opera sa critică el n-ar fi apucat să scrie decît atît, în cazul că ar fi murit relativ tînăr, asemeni camarazilor săi Chendi sau Trivale. Unde l-ar fi înregistrat istoria literară şi ce spaţiu i-ar fi acordat ?

Ne invita la acest gen de reflecţii afirmaţia tăioasă de pe vremuri a lui Şerban Cioculescu, după care nici Lovinescu la 30 de ani, vîrsta la care a murit Al. Antemireanu, «*nu trecuse de limita făgăduielilor strălucite*» (*Aspecte critice contemporane, p. 565*). Desigur că destinul nu ţine seama de faptul, de atîtea ori probat, că precocitatea este mai caracteristică poeţilor decît criticilor, arareori vreun critic dîndu-şi măsura înainte de a împlini vîrsta de 40 de ani — în literatura noastră exemplul precocităţii excepţionale a unor Maiorescu şi Iorga constituie o raritate, fără însă a lucra prea decis în favoarea beneficiarilor.

Lovinescu rămîne un critic de evoluţie firească şi opera lui de tinereţe reprezintă sectorul cel mai caduc şi cel mai discutabil din întreaga lui activitate. El însuşi şi-o judeca astfel, dar pentru cel care, ca autorul acestor rînduri, a adunat scrierile lui de tinereţe, atît de nesocotite sau fals judecate, ele s-au impus în cu totul altă lumină. Înainte de 1916, deci înainte de a împlini vîrsta de 35 de ani, Lovinescu avea la activ trei volume de *Critice* însumînd articole, eseuri, pagini despre mai toţi autorii contemporani (şi care înglobau în oarecare măsură alte două, *Paşi pe nisip...*), trei monografii despre trei clasici români (*Asachi* apare abia în 1920, datorită vicisitudinilor războiului), în sfîrşit o puzderie de cronici dramatice, pagini de călătorie, note polemice etc. La acestea se adaugă două volume de critică în limba franceză (o monografie şi un studiu de erudiţie despre o problemă de literatură a acestei ţări). E un bilanţ impunător, fără precedent în istoria disciplinei, ceva mai mult decît un debut plin de făgăduinţă. Şi rugăm să se observe că ne-am referit doar la activitatea sa de critic literar... E totuşi ceva mai mult decît poate oferi lista lucrărilor lui Al. Antemireanu şi, în genere, ale altor confraţi ai săi de pînă la el, cu care soarta s-a arătat inclementă.

Care e totuşi situaţia criticului E. Lovinescu ?

Pînă la data apariţiei revistei *Sburătorul*, el ni se prezenta ca un critic de concepţie strict estetică, avînd o recepţie largă, dar nu neapărat dirijată spre ceea ce era *modern* în noile apariţii. Era mai curînd un eclectic şi un adept al noului, care risca în „alb» omologări destul de temerare, un mare optimist în ceea ce priveşte forţele creatoare ale literaturii, pe care o vedea născîndu-se sub ochii săi şi pe care o accepta sau respingea de la caz la caz, în afara oricărui «program» artistic. Două concepte fundamentale trebuie luate în discuţie, făcîndu-se abstracţie de propriile sale judecăţi de mai tîrziu, pe care unii dintre cercetătorii operei sale le-au adoptat *ad litteram* : maiorescianismul şi antisămănătorismul epocii sale prime. Evident, prin orientarea sa estetică generală, Lovinescu poate trece drept un maiorescian, deşi în acea epocă nu s-a reclamat de la mentorul «Junimii» aşa cum avea s-o facă în termeni mai hotărîţi spre sfîrşitul vieţii. E. Lovinescu se întîlneşte mai curînd cu Maiorescu decît se aşează în succesiunea lui, pe cît de legitimă şi de glorioasă pe atît de născătoare de avantaje. Orientarea lui estetică era determinată în mai mare măsură de formaţia sa franceză, care l-a marcat decisiv pe foiletonist, pe autorul de monografii, pe impresionistul de atîtea ori divulgat, pe publicistul de stil liber, aplicat cu suplete diversităţii fenomenului literar în afara oricăror «directive».

Cît priveşte poziţia sa faţă de «sămănătorism» sau de ţărănismul literar, cum i se spunea pe atunci, lectura fără preconcepţiuni a textelor sale duce la o serioasă revizuire, la care am îndemnat noi încă acum un deceniu cu monografia

În jurul lui E. Lovinescu. Publicarea integrală a *Paşilor pe nisip...* dar şi a unor articole conexe, precum prima versiune a studiului despre *M. Sadoveanu* (rămas în *Epoca* din 16, 17 şi 18 iunie 1904), ne întăreşte inducţiunile, formulate destul de ferm, anume că Lovinescu a reacţionat împotriva *exceselor* unei ideologii, că a combătut intoleranţa partizanatului literar al lui N. Iorga şi al ciracilor săi, iar ceva mai tîrziu, epigonismul pletoric şi subcultural al «curentului». În fapt, tînărul critic este cel mai sagace observator al literaturii «ţărăniste», analisul ei cel mai perspicace şi mai cuprinzător, criticul cu judecata globală cea mai exactă asupra raportului valoric dintre «scriitorii tineri» care debutau sub ochii lui (M. Sadoveanu, I. Agîrbiceanu) sau erau în faza afirmării semnificative (Şt. O. Iosif, Octavian Goga), tabloul schiţat de tînărul critic despre tot atît de tinerii săi confraţi este atît de judicios încît, dacă s-ar fi întîmplat să moară la vîrsta care abia i-a fost hărăzită de parce lui Al. Antemireanu să o atingă, el ar fi fost înregistrat de istoria literară ca un critic al sămănătorismului, în anexa acestuia.

M. Ungheanu, care a făcut trudei noastre de editor onoarea unui «serial» (şi şi-a făcut sieşi dezonoarea de a adopta această formulă şi stilul de rea credinţă obligatoriu se pare în atari întreprinderi), a găsit cuvenit să sublinieze în primul rînd antiţărănismul criticului. *(Cronica literară* în *Luceafărul,* anul XXVI, nr. 12 (1090) din 26 martie 1983 şi următoarele). Este drept că înclinaţiile lui Lovinescu nu mergeau spre această literatură pe care a fost totuşi printre primii să o recunoască şi să o distingă şi pe care a judecat-o cel mai exact. Pe măsura afirmării ei şi mai ales pe măsură ce creştea intoleranţa publiciştilor care făceau un ideal critic din formulele acesteia, anacronice şi retardatare, Lovinescu îşi sporeşte accentele critice la adresa ei şi ajunge să o şi condamne. Totuşi el nu atinge nivelul de intoleranţă contrarie pe care-l identificăm în scrisul lui Al. Antemireanu, al lui Ulpiu-Traian Mihai, dar mai ales în manifestările unor scriitori de altă suprafaţă intelectuală, ca Duiliu Zamfirescu şi Ovid Densusianu. Aşa cum se poate distinge din paginile sale teoretice, Lovinescu formula şi el unele deziderate, numai că, în spiritul unei concepţii libere, antiprogramatice, înţelegea să se supună situaţiei de fapt.

Dar documentul cel mai revelator pe care-l pune la dispoziţia cititorilor ediţia noastră este seria de trei articole (de fapt un singur articol fracţionat din necesităţi redactoriale în trei numere din *Epoca)* intitulată *M. Sadoveanu.* E vorba de un text cu totul excepţional rămas aproape necunoscut în paginile unui ziar de la începutul secolului şi pe care istoriografia literară nu-l mai pomeneşte, deoarece el nu a fost culeş în vreunul din volumele ulterioare ale criticului ; acesta a desprins numai unele fraze şi judecăţi din el în cadrul studiilor sale despre Sadoveanu care aveau să urmeze. E un document excepţional şi pentru faptul că pentru prima oară în istoria criticii româneşti un critic tînăr debutează cu un articol de asemenea amploare şi importanţă despre un scriitor la fel de necunoscut, el însuşi debutant. Textul lui Lovinescu nu e unul de prezentare amabilă, complezentă în încurajatoare, de felul celor ce se scriu despre debutanţi ; e un adevărat studiu analitic, care încearcă să depisteze în volumul povestitorului moldovean caracteristicile artei sale, chiar limitele ei, dar îndeosebi nota de originalitate a fiecărei piese în parte, descoperind cu agerime ceea ce e mai bun în prima sa apariţie.

Pentru a da cititorului o idee despre valoarea judecăţilor lui Lovinescu, ne mulţumim să semnalăm următorul fapt semnificativ : în 1983, un monografist al lui Sadoveanu, vorbind de căile sale de acces spre opera marelui scriitor, spunea : *«Pînă după patruzeci de ani nu-l prea citisem pe Sadoveanu. Nu mă îndoiam deloc de valoarea lui, dar nu-mi spunea mare lucru. Puţinul de care mă învrednicisem îmi plăcuse, într-adevăr, foarte mult, fără însă a mă incita să merg mai departe /.../ Întîmplător, în 1914, fiind în armată, am citit în* Arta prozatorilor români *a lui Vianu analiza schiţei* Un ţipet, *pe care nu o cunoşteam, şi m-am convins că e vorba de un artist de prima forţă»* (Al. Paleologu, *Post-scriptum la o carte despre Sadoveanu,* în *Alchimia existenţei,* 1983, p. 37). Analiza lui Vianu semnalează într-adevăr valoarea schiţei lui Sadoveanu şi dă din ea ample citate. Aprecierea analistului ne avertizează doar că schiţa *Un ţipet* este *«una din cele mai de seamă în epoca din jurul anului 1904»* şi e dată ca exemplu asupra *«chipului special în care el /Sadoveanu/ stabileşte contactul cu lumea, al marelui său dar auditiv»* *(Arta prozatorilor români,* 1941, p. 229—231).

Or, e bine să se ştie că schiţa lui Sadoveanu fusese relevată admirativ de tînărul Lovinescu, încă din 1904, în articolul republicat acum de noi, în care, după o serie de citate elocvente, încheia : *«Împreună cu* Zîna lacului, *aceasta îmi pare*

cea mai reuşită povestire a lui Sadoveanu, prin farmecul tainei ce se susţine de la început pînă la sfîrşit şi care o pune alături de unele din povestirile fantastice ale lui Hoffmann sau Edgar Poe. Misterul domneşte peste întreaga dramă, ghicită dar neclară, ce se petrece în decorul tainic al nopţei ploioase şi întunecate, în care oamenii apar numai ca nişte umbre, iar drama se trădează numai printr-un strigăt slab şi înăbuşit...» (*Opere*, I, p. 318).

Or, asupra raporturilor lui Lovinescu cu Sadoveanu ne îngăduim să stăruim puţin, deoarece ele ni se par nu numai interesante pentru o anumită coincidenţă de situaţii de viaţă (doi prieteni din copilărie care se jucaseră de-a haiducii şi poteraşii, apoi fuseseră colegi de clasă în cursul superior al liceului, pentru ca în sfîrşit să se reîntîlnească în calitate de scriitor şi critic !) dar şi pilduitoare pentru felul în care criticul înţelegea raporturile cu un scriitor al cărui talent era de forţa evidenţei, dar a cărui evoluţie se lăsa greu bănuită. Articolul din *Epoca* a rămas în paginile ziarului, pentru că, foarte curînd, Lovinescu a trebuit să facă faţă avalanşei de cărţi pe care prolificul povestitor le făcuse să apară. Dintr-o dată, perspectiva cîştigă în amploare, fără însă a se schimba în esenţă. Lovinescu scrie un nou studiu, revizuindu-şi opinia iniţială, completînd-o, înglobînd-o într-o judecată de ansamblu mai complexă. Or acest studiu care se va publica în *Paşi pe nisip...* I, este considerat prima luare de contact a criticului cu scriitorul său (o eroare încă mai gravă este a conferi acest titlu formei mult schimbate din *Critice*, I, ed. definitivă, 1925, aşa cum procedează unii istorici literari complet neinformaţi). După cum am arătat cel care a pus (cu bună ştiinţă ?) în circulaţie această eroare a fost Savin Bratu în cartea sa din 1963, *Sadoveanu — o biografie a operei* şi după el, cu un plus de agresivitate la adresa lui E. Lovinescu, Al. Oprea în *5 prozatori iluştri, 5 procese literare* (Buc., Ed. Albatros, 1971, p. 46—63). Pentru ca în sfîrşit eroarea să o vedem repetîndu-se în notele la ediţia *Opere* ale lui M. Sadoveanu, sub îngrijirea lui Cornel Simionescu şi Fănuş Băileşteanu, în locul unde se ia în discuţie recepţia volumului de *Povestiri*. Toţi aceştia vorbesc de reacţia studiului lovinescian faţă de entuziasmul criticii partizane, sămănătoriste, eventual recunoscîndu-i prin aceasta un oarecare merit, deşi el este *primul* din seria studiilor pe care volumul lui Sadoveanu le-a suscitat şi este doar foarte lucid, încercînd a cumpăni cît mai exact meritele scriitorului care se releva prin această carte. Că imensul orgoliu al debutantului l-a făcut să nu fie mulţumit de ceea ce scrisese fostul său coleg de şcoală e pe cît de adevărat pe atît de semnificativ, dar nu pentru valoarea criticii lui Lovinescu, ci doar pentru subiectivismul încă de pe atunci declarat al prozatorului. În evocarea pe care o va face patru decenii mai tîrziu, în *Anii de ucenicie*, 1944, rolul pe care l-au jucat primii săi critici, N. Iorga, T. Maiorescu, E. Lovinescu este minimalizat într-un mod cu totul regretabil. Istoria literară are însă alte metode de a stabili raporturile dintre un creator şi criticii săi decît de a folosi în exclusivitate propriile declaraţii şi sentimente ale celui în cauză...

Acesta e doar începutul relaţiilor dintre cei doi camarazi care se întîlnesc acum pe terenul într-altminteri semnificativ al literaturii. Criticul şi-a făcut semnalată existenţa şi puterea de analiză într-un mod fără precedent în istoria debuturilor. Textul său este mult superior de pildă puţinelor elogii, destul de reticente, din articolul *Direcţia nouă* al lui T. Maiorescu privitoare la poeziile lui Eminescu sau de cele mai generoase, dar fără deplină priză în realitate iscălite de Macedonski în favoarea debutantului Tudor Arghezi. Ultimul a reacţionat cu o egală ingratitudine faţă de amabilitatea mentorului său. Aceste articole, oricît de insuficiente, rămîn totuşi pietre de hotar în înţelegerea timpurie a unor autori care se vor bucura ulterior de o atenţie din ce în ce mai diversificată a criticii. Meritului de a fi încercat o analiză a unui autor printr-o carte trebuie să i se adauge şi acela al extremei tinereţi a celui ce risca gestul.

Ignorarea paginilor pe care ediţia noastră le pune acum la dispoziţia cititorului a viciat timp de opt decenii înţelegerea adevărată a raporturilor dintre cei doi, ajungîndu-se a se vedea doar adversităţi, neînţelegeri sau nesocotire reciprocă. Chestiunea ar merita o analiză apropiată din partea unui critic care să reia dialogul Lovinescu—Sadoveanu sub o nouă, adevărată, lumină. În tot cazul, nu ne-am fi aşteptat ca M. Ungheanu, care a închinat ediţiei noastre serialul amintit şi care se presupune a fi citit şi cartea de la care pleacă în diatriba sa antilovinesciană, să treacă aşa de uşor peste unele elementare constatări. La cîteva luni după aceea, d-sa a publicat un articol (*Vieţi paralele*, în *Almanahul Vieţii Româneşti*, 1984, p. 78—80), în care se ocupă de relaţiile dintre cei doi scriitori,

într-o viziune particulară, întru totul defavorabilă criticului, dar nefolosind datele de istorie literară cunoscute. Ca probă decisivă, Ungheanu republică aproape integral şi comentează textul memoralistic al lui Sadoveanu din *Anii de ucenicie* (1944), în care vorbeşte de Lovinescu şi asupra căruia merită şi noi să ne oprim, deoarece ni se pare a fi un monument de deformare a realităţii şi un cumul de distorsiuni logice. *«Acest prieten al meu din copilărie* — scrie Sadoveanu — *şi-a făcut un drum luminat în literatură. Opera lui diversă şi cochet îngrijită mi-a prilejuit desfătări şi am preţuit-o într-o măsură mai mare decît a putut el s-o preţuiască pe a mea...»*. Întrucît nu ştim unde se vor fi găsind acele dovezi de preţuire ale romancierului faţă de criticul său, un istoric literar prob nu poate să nu releve ciudăţenia grav deformatoare a afirmaţiei şi să rămînă cu certitudinea că totuşi textele lui Lovinescu închinate lui Sadoveanu au o pondere mai mare din moment ce sunt totuşi ceva mai mult decît nimic.

Continuînd, memoralistul evocă familia prietenului său din copilărie, cu vădite accente de simpatie, şi adaugă : *«Iată că, în cuibarul acestor cum se cade găini răzăşeşti, ieşise un pui de raţă. Eugen n-avea nimic din ce ar fi trebuit să aibă un fecior al unui neam dîrz. De cînd era „cuconaş" în clasa întîia la gimnaziul „Alecu Donici", ne informa că se hrăneşte numai cu prăjituri. Îşi pipăia cu satisfacţie precoce hainele, îndemnîndu-ne să ne încredinţăm şi noi că stofa e „lînă-n lînă". Cuminte ca o duducă, îşi vedea numai de bucoavne şi nu ieşea niciodată în zburdăciunile noastre, la oină şi la haiducie. Nu coborîse nicodată în răsăritul soarelui la iaz ; nu se scălda la opust, nu înota pînă la plavii ca să se scufunde cu capul în jos şi să scoată scoici. Toate aceste fapte măreţe au rămas pentru el un mister pe totdeauna înculat. Nici vînătoare, nici pescuit. Nici drumuri pe jos, la monastiri şi la munte. Şi-a vîndut demonului cărţilor sufletul şi a fost rob tipăriturilor pînă la sfîrşitul vieţii.*

Aş fi preferat să aibă sufletul bătrînilor săi, să fie el însuşi, cu îndîrjire, cu toane, cu însuşirile şi scăderile rasei. El se dăduse „de suflet", autorilor consacraţi, renegîndu-şi seminţia». Şi, după ce invoca, împotriva lui Lovinescu, părerea cucoanei Săftica Millo, Sadoveanu conchide accentuînd distanţa care-i separa, neamintind însă nici momentele de apropiere, nici conflictele, de parcă acestea nu ar fi existat. În sfîrşit, la rîndul său, comentînd textul lui Lovinescu de prezentare precoce a lui Sadoveanu (din *Paşi...*), Ungheanu scrie : *«Portretul întreprins (?) de E. Lovinescu are o turnură demitizantă şi minimalizatoare»* (p. 79).

Rar se pot găsi în vreun text relativ succint atîtea contrasensuri şi concentrate subiective ca în evocarea lui Sadoveanu. Să fi fost Lovinescu acel descendent moliu şi doar delicat al unei rase dîrze mai mult sau mai puţin răzăşeşti ? Din tot ce ştim, atît pe linie paternă cît şi maternă, el se trăgea dintr-o familie de intelectuali şi de preoţi ; răzeşia poate să fi fost reală, dar «rasa» lui era de gospodari şi de conformişti care au făcut avere şi carieră în regimul liberal, nu ceea ce îşi imagina autorul *Neamului Şoimăreştilor*. Adevăratul luptător şi rebel faţă de norme în familia Lovinescu a fost criticul însuşi, care n-a luptat cu paloşul sau cu pistolul, ci cu pana şi cu hîrtia scrisă, sfîrşindu-şi existenţa sub ameninţările la moarte ale aceloraşi «adversari» care-l condamnaseră şi pe Sadoveanu şi îi puseseră pe amîndoi la stîlpul infamiei pentru aceleaşi motive. Că romancierul nu s-a simţit solidar cu criticul său nici măcar în acele momente e mai mult o problemă de psihologie decît de ideologie ; dar că a putut să-i reproşeze că şi-a vîndut sufletul cărţilor, ceea ce el însuşi a făcut în mai mare măsură, e de-a dreptul stupefiant. Faţă de cele peste o sută de titluri cît înregistrează bibliografia lui Lovinescu, Sadoveanu s-ar putea mîndri cu cel puţin cifra dublă, ceea ce atestă o stăruinţă cel puţin sporită pentru terfeloage. Cît despre autorii «consacraţi» cărora le-a închinat activitatea, afirmaţia e de o asemenea enormitate încît nici nu poate fi comentată. Omul care şi-a început cariera cu senzaţionalul studiu despre Sadoveanu însuşi şi şi-a încheiat-o cu tableta despre quasi-necunoscutul D. Stelaru merita altceva decît această «apreciere» pe cît de rău voitoare pe atît de eronată.

Ulterior (şi lucrul acesta istoriografia noastră îl ştie mai bine şi nu uită să-l amintească) interesul lui Lovinescu pentru prozatorul moldovean a mers în descreştere. Dacă în *Paşi...* îi acordă încă un spaţiu extrem de extins, o jumătate din cel de al doilea volum, încercînd un mic studiu monografic, analiza îl duce la concluzii ceva mai defavorabile. Romantismul, temperamentul mai curînd poetic decît înclinat spre observaţie, inabilitatea psihologică, naturalismul de nuanţă rusească sunt depistate în primele scrieri ale lui Sadoveanu cu accente

mai degrabă critice, dar într-o viziune în genere optimistă, încurajatoare. «*Cu aceste însușiri, în afară de povestiri, d. Sadoveanu e indicat să scrie romane sociale, bineînțeles dacă nu va scrie drame sau epopei*», conchide Lovinescu, întrucîtva profetic, în stilul viitoarelor sale «anticipații».

Din nenorocire, în următorul sfert de veac, scrisul sadovenian n-a adus criticului realizările și satisfacțiile așteptate. Pînă spre sfîrșitul deceniului al treilea, cînd scriitorul începe a da adevăratele sale capodopere (mai tîrziu, va ajunge el însuși să declare că abia atunci a debutat propriu-zis și își va repudia faza romantismului duios, paseist și istoric asupra căreia se aplicaseră observațiile nemiloase ale lui E. Lovinescu), el păruse a repeta neobosit, dar fără o temeinică primenire, formulele debutului. Eroarea lui Lovinescu constă în faptul că a rămas la unele impresii cristalizate justificat atunci și doar în versiunea din 1937 a *Istoriei* sale a adăugat unele succinte rînduri de laude pentru ceea ce scrisul sadovenian oferea în expresia sa întregită de izbutirile din anii de maturitate. Recunoașterile lui Lovinescu sunt și acum deschise, dar nu pe măsura a ceea ce critica de mai tîrziu, de la G. Călinescu încoace, va articula. Oricum însă, prin articolele sale din *Epoca* criticul se înscrie în poziția singulară a unui admirator detașat și destul de clarvăzător al operei lui Sadoveanu.

Relațiile dintre cei doi comportă însă și un element de discuție mult mai grav, în care trebuie ținut seama cel puțin de doi factori hotărîtori : atașarea romancierului de cercul *Viața Românească* și atitudinea sa din timpul primului război mondial, cînd s-a aflat în parte pe o poziție opusă celei a lui Lovinescu. Între ei s-a produs o dispută destul de violentă, care a lăsat urme într-o legătură veche, dar, și așa, puțin amicală. Totuși stima a rămas vie, și, după 1936, s-au produs și unele manifestări mai însuflețitoare de ambele părți. Lovinescu va fi printre semnatarii scrisorii de protest redactată de mai mulți intelectuali ai vremii întru apărarea romancierului care se văzuse pus la stîlpul infamiei de fasciști și ale cărui cărți fuseseră arse în piața publică ; Sadoveanu, la rîndul lui, a scris unele pagini binevoitoare despre *Bălăuca*, romanul lui Lovinescu atît de defavorabil primit de critică. A relevat acolo ceva care-i unea dincolo de trecutul literar desfășurat în linii ce nu se putuseră întîlni : atmosfera de melancolie a vechii capitale a Moldovei, farmecul Iașilor în care-și petrecuseră amîndoi adolescența, spiritul nostalgic moldovenesc destul de neașteptat al autorului *Criticelor*. Istoria relațiilor dintre ei rămîne de scris, dar credem că ediția noastră oferă materialele decisive.

Revenind la «tînărul» Lovinescu, adică la acela care se dezvăluie din primele patru volume de *Opere*, trebuie observat că el a căutat să se confrunte cu toate personalitățile ce i se păreau ieșite din comun, dar și cu scriitorii minori. Aventura aceasta, pe care îndeobște criticii o evită, nu e lipsită de riscuri. Unii scriitori evoluează spre maturizare treptat (M. Sadoveanu, după prea îndelungi dibuiri și repetiții), alții aveau să-l decepționeze, după un debut senzațional pe care criticul l-a salutat într-o formulă unică pe atunci în istoria disciplinei (Oct. Goga, dar și Victor Eftimiu, care, după treizeci de ani, practic vorbind, își supraviețuiesc) ; alții au o activitate sporadică insesizabilă în reviste obscure (G. Bacovia) sau chiar nerecomandabilă (T. Arghezi), geniul lor trecînd neobservat în acei ani sau rămînînd ignorat în adevăratele lui proporții. Ion Agîrbiceanu se dezvoltă lent, ajungînd la formula romanului, relevînd un talent de o factură pe care criticul a intuit-o destul de bine. Unii se află în faza dibuielilor nesemnificative și își găsesc expresia personalității abia după război (Liviu Rebreanu, dar chiar și Hortensia Papadat-Bengescu).

Ce valoare are acțiunea unui critic implicat în stabilirea unui astfel de «tablou» dinamic, al cărui aspect se va schimba fundamental după război ? Dacă paginile lui Lovinescu «datează» indiscutabil, este însă tot atît de cert că ele depășesc cu mult linia generală a criticii strict contemporane și nivelul ei de comprehensiune. Este greu să-ți faci o imagine despre literatura epocii din articolele risipite pe ici pe colo de G. Ibrăileanu, de multe ori simple pretexte pentru discutarea unor idei literare și în genere operînd cu un subiectivism al alegerii care le transformă în cel mai bun caz în *marginalii* la un tablou ce nu e de găsit niciînd în opera sa critică, sau din ierarhizările atît de decise ale lui

M. Dragomirescu, în care Sadoveanu şi Goga se vedeau «detronaţi» în favoarea lui Gîrleanu sau Cerna. Ce să mai spunem de critica unui Densusianu sau chiar a mai agerului I. Trivale, acesta mort în modul cel mai regretabil înainte de a-şi fi dat măsura. E. Lovinescu rămîne adevăratul critic al epocii, cu o viziune globală surpinzător de exactă, cu cea mai justă înţelegere pe care pe atunci o putem întîlni.

Alexandru GEORGE

Controverse : «Cazul Blaga»

(III)

În viaţa literară românească din anii 1955—1956 se produc anumite mutaţii, sînt reactualizate şi revitalizate concepte estetice ignorate sau blamate în perioada anterioară, mare parte a preocupărilor revistelor şi editurilor, a instituţiilor de stat şi politice cu responsabilităţi în domeniile cultural-artistice fiind consacrată «moştenirii culturale», tradiţiei. Apare necesitatea redefinirii locului şi rolului specificului naţional, a relaţiilor dintre literatură şi năzuinţa românilor pentru unitate naţională. S-a repus în discuţie principiul după care «literatura progresistă şi democratică» era limitată numai la scrierile legate de mişcările sociale şi lupta clasei muncitoare şi s-a renunţat la reminiscenţele şi convingerile înguste de «cultură proletară», rigiditatea şi falsul militantism ideologic devenind atunci, după cum s-a văzut, primejdii reale pentru dezvoltarea culturii.

Concepţiile greşite şi denaturările evidente ale filosofiei marxist-leniniste despre moştenirea culturală, prezente la noi în publicaţiile şi viaţa culturală din anii 1947—1954, au fost şi ele, în mare măsură, alimentate de cultul personalităţii lui Stalin şi de «jdanovism».

«Teoriile» sociologismului vulgar constituiseră «temelia teoretică» a «decadentismului», a «reacţionarismului» şi a «naţionalismului», atribute famante aruncate asupra operelor unora dintre cei mai importanţi poeţi şi critici literari români din secolul al XX-lea.

Prevalîndu-se de concepţia leninistă despre imperialism, din neştiinţă sau cu premeditare, unii ideologi şi istorici, în frunte cu Mihail Roller, «descoperiseră», în grabă, caracterul imperialist al participării României la primul război mondial, de unde şi concluzia — profund eronată — că marea Unire din decembrie 1918 n-ar fi fost un act istoric progresist şi profund patriotic[1]*. Aceste pretinse «teorii marxiste», răspîndite în cărţi, reviste şi manuale, unele traduse şi în alte limbi, aruncaseră o umbră ceţoasă asupra mişcărilor cultural-literare româneşti din primele decenii ale secolului nostru, considerate doar ca «expresii ideologice şi politice» ale unor ideologii naţionalist-şovine. Printr-o stranie confuzie întreaga noastră mişcare cultural-artistică fusese suspectată, negîndu-i-se rolul istoric decisiv în formarea conştiinţei naţionale şi contribuţia la înfăptuirea unităţii de stat şi politice a naţiunii române.*

Toate creaţiile literare mai vechi erau judecate, în anii 1953—1955, după singurul criteriu «estetic» : în ce măsură se identifică cu prescripţiile «realismului». Tot ce nu era considerat «realist» devenea obiect al proscrierii. Am arătat cu alt prilej că, în 1954, opera arghezianâ era «supusă» testării prin confruntarea ei cu prozele lui Liviu Rebreanu. În concluzie, erau acceptate numai acele scrieri argheziene ce puteau fi introduse în patul procustian al «realismului», restul fiind considerat nociv.

Asemenea concepţii şi, mai ales, practici sociale aberante au provocat grave confuzii şi instaurarea unei false ierarhii de valori.

Problemele receptării şi interpretării valorilor culturale şi artistice româneşti din secolul al XX-lea au căpătat prioritate, cerînd soluţii neîntîrziate, în raport cu adevărul istoric, începînd cu anii 1955—1956. Faptele se înregistrează în

[1] Despre dezbaterile privitoare la problemele istoriei României există documente importante şi, în spiritul directivelor Congresului al IX-lea al partidului, ele trebuie aduse la cunoştinţa publicului spre a oferi celor interesaţi o imagine clară şi imparţială, risipind improvizaţiile şi relatările «după ureche», adesea trunchiate şi împovărate de neadevăruri, prin repunerea în «scenă» a persoanelor cu opiniile ce le-au susţinut, atunci, într-o lumină neumbrită de amnezii... culpabile.

mutaţiile produse în atitudinea politică *faţă de vechea intelectualitate, în acţiunile cultural-artistice (cum ar fi programele editoriale, repertoriile instituţiilor artistice), în modificările aduse legislaţiei învăţămîntului şi vieţii artistice, în grija faţă de condiţiile de viaţă şi de muncă a intelectualităţii, în noile orientări ale receptării valorilor ştiinţifice, literare şi artistice universale, în stimularea cunoaşterii aprofundate a fenomenelor estetice contemporane, de pe alte meridiane. S-a remarcat astfel că valorile artistice româneşti în epoca interbelică constituie parte integrantă a tradiţiilor noastre naţionale şi democratice şi ele trebuie neîntîrziat reincluse în viaţa spirituală a poporului. Consacrarea oficială, în mai 1955, a operei argheziene ca* valoare naţională *a însemnat un prim pas în această direcţie. Era necesară însă o politică culturală coerentă, fundamentată pe nişte idei programatice, limpezi şi de perspectivă, atît în ce priveşte valorile cultural-ştiinţifice autohtone, cît şi cele din patrimoniul universal, utilizînd cu iscusinţă condiţiile materiale prielnice, sprijinul generos al statului şi partidului pentru dezvoltarea bazei materiale a culturii şi ştiinţei, stimularea atentă a creatorilor de valori spirituale.*

La începutul lui aprilie 1956, prim-vicepreşedintele guvernului, Miron Constantinescu, m-a primit în audienţă pentru a discuta pregătirea Congresului Scriitorilor. Între problemele analizate, a figurat şi tipărirea de culegeri din operele unor poeţi şi prozatori «moderniştî» din epoca interbelică. Ea a debutat prin semnalarea iminentei apariţii a unui volum din poeziile lui G. Bacovia. Am raportat despre pregătirea unor culegeri din opera poetică a lui Octavian Goga, Tudor Arghezi, Mihai Codreanu, Otilia Cazimir, Ion Minulescu, Adrian Maniu, Ion Pillat, Camil Petrescu, Tudor Vianu, şi am arătat că în urma consfătuirii de la Ministerul Culturii, ţinută în anul 1954, au fost propuse să se realizeze şi cîte o culegere din poeziile lui Lucian Blaga şi din cele ale lui Ion Vinea.

Miron Constantinescu a insistat asupra unor dificultăţi ce ar putea interveni în legătură cu editarea poeziilor lui Blaga, exprimîndu-şi apoi surprinderea că n-am vorbit nimic despre poezia lui Ion Barbu. El mi-a împărtăşit impresiile sale despre originalitatea poeziei barbiene şi a recitat strofe întregi din diferite poeme. Privitor la Ion Barbu, l-am informat că Ministerul Învăţămîntului, prin academicianul Ilie Murgulescu, solicitase «acordul» pentru a i se conferi lui Dan Barbilian gradul de «profesor universitar» din anul 1955 şi titlul de «doctor în ştiinţe» din anul 1954, cererile fiind rezolvate pozitiv, în spiritul legii în vigoare.

La sfîrşit, Miron Constantinescu a aprobat atît culegeri *din poeziile lui Blaga şi ale lui Vinea, cît şi o culegere din opera lui Ion Barbu.*

Oricine îşi poate da seama, cercetînd presa şi producţia editorială din acei ani, că respectivele «discuţii» nu au avut doar un caracter speculativ, iar problemele nu au rămas atunci nişte frumoase «ipoteze sau preferinţe». Era vorba de un program de muncă obligatoriu pentru unele instituţii de stat, care trebuia aplicat într-o perioadă de timp bine delimitată.

Faptul că atît iniţiativele din primăvara anului 1956 referitoare la editarea poeziilor lui Lucian Blaga, cît şi, în general, acţiunile hotărîte atunci spre a fi întreprinse pentru integrarea poetului în viaţa culturală a ţării urmau să devină realităţi, o dovedesc diferite documente *oficiale sau particulare din acea perioadă. Ne îngăduim să reproducem cîteva rînduri dintr-o* scrisoare, *datată «la 19 sept. 1956» şi expediată din Bucureşti lui Lucian Blaga, în care i se comunica poetului* întîmplarea, *că la redacţia* Vieţii Româneşti, *un critic literar, mai mult sau mai puţin abilitat în perioada interbelică, fusese* «chemat eri [sic] de Crohmălniceanu care i-a propus lui, sau, prin el, cuiva din „Cercul Literar", să scrie un articol în care să vă „reabiliteze" pe dv. ca poet şi ca om de cultură, şi opera dv. trecută, pregătind astfel apariţia viitoare».

Cîteva luni mai tîrziu (12 decembrie 1956) acelaşi corespondent revenea cu noi veşti privitoare la situaţia editării unui eventual volum de versuri Blaga: «Pe aici — *adică în Bucureşti* — se vorbeşte tot mai insistent de apariţia poeziilor d-voastră. Problema a pus-o din nou Ţuculi la o şedinţă a tinerilor scriitori, după cum mi-a relatat Ion Brad. Ce trebuie să înţelegem din toate astea ?»

Întrebarea nu vizează, evident, simple zvonuri, ci indică o realitate.

În primele zile ale lunii septembrie 1956, de altfel, se hotărăşte deplasarea la Cluj a unei delegaţii de partid care primise sarcina să aibă consfătuiri cu intelectualitatea clujeană şi, în mod special, cu poetul Lucian Blaga. În acest scop, unii membri ai comisiei au primit recomandări şi de la Dr. Petru Groza şi Mihail Sadoveanu.

«Delegaţia» era formată din : Miron Constantinescu, Ianoş Fazekaş, Constanţa Crăciun, Vasile Vaida — primul secretar al Regiunii de partid Cluj, şi şeful secţiei de ştiinţă şi cultură.

La sediul Comitetului Regional de partid, au avut loc două întîlniri cu Lucian Blaga[2].

Am asistat la acele discuţii prelungite, deosebit de interesante şi cuprinzătoare, despre probleme filosofice, literare, politice, ideologice şi social-economice, despre unele chestiuni privitoare la istoria României şi la cultura noastră naţională. Din notele — destul de bogate — există posibilitatea reconstruirii, aproape exacte, a conţinutului convorbirilor şi înainte de toate a dialogului dintre Lucian Blaga şi Miron Constantinescu.

Au fost formulate mai întîi cîteva observaţii şi obiecţii asupra unora dintre teoriile fundamentale ale trilogiilor blagiene, subliniindu-se caracterul lor «idealist» şi «agnostic», alteori «iraţionalist şi mistic», ceea ce — s-a spus — a determinat pe unii ideologi ai mişcărilor de dreapta să le preia, utilizîndu-le în scopurile lor politice şovine, rasiste şi antinaţionale. De aceea, — a sugerat Miron Constantinescu — ar fi oportun ca poetul să exprime public o atitudine critică faţă de procedee'e abuzive, de adevărat «rapt», practicate de ideologii fascişti şi să-şi delimiteze, astăzi, poziţia faţă de unele dintre vechile sale concepţii ideologice şi teoretice, «optînd pentru noua filosofie umanistă».

Lucian Blaga a negat orice legătură cu mişcările de dreapta, şi a prezentat fapte (consemnate în note) : «relaţiile cu Gîndirea şi Nichifor Crainic, după venirea în ţară», «polemicile cu Dan Botta» şi cu «reprezentanţi ai bisericii...», susţinînd că el «n-a scris lucrări filosofice» pentru acele mişcări politice. A precizat că sistemul său filosofic este «o creaţie personală» şi, privite din perspectivă istorică, o seamă din ipotezele formulate în trilogii pot fi «amendate», altele «criticate» de specialişti, iar unele dintre ele cu «putinţă de preluat» în epoca socialistă. Autorul însuşi — a declarat Blaga — poate exprima anumite rezerve, dar nu-şi poate «rescrie» propria operă filosofică, deoarece «nu-i este în putere» să construiască un alt sistem[3].

În altă ordine de idei, referindu-se la realităţile social-culturale din ţară, s-a putut observa că poetul dispunea de bogate informaţii şi a formulat consideraţii originale despre multe aspecte din viaţa socială, economică şi culturală. Judecăţile sale erau echilibrate şi ferme. A vorbit astfel despre «laturile revoluţiei culturale», apreciind realizările de ordin material, instituţional.

Discuţiile s-au prelungit pînă tîrziu la orele 23. S-a hotărît ca atare să fie reluate a doua zi, după masă, la orele 14, urmînd a se imprima «dezbaterilor» un curs «practic» prin referiri la opera literară, la condiţiile de viaţă şi de muncă ale lui Blaga.

Reîntîlnirea a debutat într-o atmosferă de destindere. Poetul a apărut bine dispus, nu mai avea nimic din rigiditatea zilei anterioare. De la început, i s-a comunicat intenţia ca Editura să pregătească o culegere din volumele sale de poezii, aceasta constituind «un prim pas» pentru reeditarea «operelor literare apărute pînă în anul 1944». A intervenit Miron Constantinescu, precizînd că, după opinia multor tovarăşi, nu trebuie să se facă o relaţie directă între scrierile filosofice şi ideologice ale unor scriitori şi opera lor literară, ci doar o «interpretare dialectică a fondului lor de idei». Fără să insiste asupra aspectelor privitoare la relaţiile existente între filosofia şi opera sa artistică, Lucian Blaga a solicitat ca Editura să-l consulte în momentul cînd se va fixa asupra sumarului volumului «selectiv». Miron Constantinescu a replicat că redactorii Editurii sînt obligaţi să consulte pe autor, dar şi acelaşi timp, fiind vorba, deocamdată, despre o culegere, trebuie să li se acorde credit în ce priveşte selecţia poeziilor, mai cu seamă că ei vor realiza o antologie şi în acest caz accentul cade «pe preferinţele şi gusturile lor». Blaga a ţinut să sublinieze că nu obiectează asupra principiului dar, în ce-l priveşte, insistă ca «definitivarea sumarului acelui volum» să includă neapărat şi punctul de vedere al autorului. «Aceasta este dorinţa mea şi sper că voi fi înţeles».

---

[2] Pentru restabilirea adevărului, sînt obligat să corectez o eroare strecurată în excelenta carte a lui Bazil Gruia : *Blaga inedit — Efigii documentare*, vol. II, 1981. La p. 166 se afirmă : «*Nu după mult timp de la înaintarea memoriului, într-o bună zi, bucuros, mi-a comunicat că a purtat discuţii cu oficialităţi de partid şi de stat...*» Faptele s-au petrecut, în timp, într-o altă ordine, şi anume : *în septembrie 1956* au avut loc întîlnirile cu delegaţia de partid şi de stat, iar «memoriul» la care se referă Bazil Gruia a fost redactat şi trimis la «Secţia de cultură şi artă» *în septembrie 1959*, adică... cu trei ani mai tîrziu !

[3] Subliniez că pun în ghilimele expresiile şi sintagmele preluate aidoma.

Faţă de elogiile ce i s-au transmis pentru munca «extraordinară» *de traducere a operei* Faust, *poetul a considerat necesar să vorbească, pe larg, despre interesul său constant faţă de iniţiativele* «oficiale» *de transpunere în limba română a marilor valori din literatura universală, munca proprie definind-o* «o datorie» *împlinită cu sîrguinţă alături de* «toţi scriitorii adevăraţi din generaţia» *sa. Informînd şi despre lucrările* «traduse», *gata de tipar, a solicitat sprijinul în editarea lor grabnică.*

Referindu-se la creaţia literară contemporană românească, îndeosebi la poezie, rezervele lui Blaga au fost numeroase, declarate fără echivoc. În acelaşi timp a ţinut să facă observaţii măgulitoare despre viaţa literară din Cluj şi despre perspectivele ei.

La întrebarea cu privire la creaţia sa poetică din ultimii ani, Lucian Blaga a răspuns scurt, mărturisind că pregăteşte pentru tipar «patru cicluri de poezii originale». *Cum nimeni n-a mai insistat asupra acestui subiect, membrii* «delegaţiei» *l-au chestionat asupra condiţiilor sale de viaţă şi de muncă* [4].

Cu vădită amărăciune, dar pe un ton demn şi discret, Lucian Blaga a înfăţişat succint situaţia în care a lucrat şi a trăit în ultimii zece ani, stăruind asupra unor «privaţiuni» *din primii ani după* «scoaterea din Universitate». *Miron Constantinescu a apreciat drept* «greşită» *hotărîrea fostei conduceri a Ministerului Învăţămîntului de excludere a poetului din rîndul cadrelor didactice ale Universităţii din Cluj şi l-a întrebat dacă n-ar fi dispus să fie reintegrat — aşa cum se procedase în ultimii doi ani şi cu alte cadre didactice — propunîndu-i chiar poetului un* «curs de istoria culturii româneşti». *După un moment de ezitare, Blaga a răspuns că* «este prea tîrziu» *să începă o muncă întreruptă de ani de zile şi, apoi, aceasta l-ar obliga să-şi înceteze activitatea literară şi de cercetare ştiinţifică.*

O zi mai tîrziu, cînd la Cluj a avut loc o consfătuire cu scriitorii români din localitate, ţinută, de asemenea, într-o sală a Regiunii de partid, Miron Constantinescu informînd pe cei prezenţi despre discuţiile purtate cu Lucian Blaga, atît asupra editării poeziilor sale, cît şi asupra revenirii lui la Universitate, profesorul Iosif Pervain a cerut să fie comunicate adunării generale argumentele pe care le-a invocat poetul «în menţinerea refuzului său de a fi reintegrat la facultate». *Faţă de motivările aduse, Iosif Pervain a ţinut să precizeze :* «Mi se par convingătoare pentru D-voastră, dar eu socotesc că, mai degrabă, Blaga nu poate ierta jignirea ce i s-a făcut în 1949. Vă propun să insistaţi !»

[Va urma]

Pavel ŢUGUI

PENTRU UN DICŢIONAR AL PRESEI LITERARE ROMÂNEŞTI

Planul *bibliografiei* naţionale retrospective, întocmit de I. Bianu la propunerea lui B. P. Hasdeu şi aprobat de Academia Română în 1895, prevedea atît *bibliografia cărţilor*, grupate în : «*I. Cărţi vechi de la 1508 la 1830 ; II. Cărţi moderne de la 1831 pînă astăzi (1895) şi III. Cărţi privitoare la români*», cît şi *bibliografia periodicelor*, cu indicarea sistematică, după cum preciza I. Bianu, a articolelor «*literare şi ştiinţifice care s-au publicat în revistele şi ziarele române*» [1].

[4] Se înţelege că delegaţia de la Bucureşti se informase înainte despre veniturile materiale ale poetului în perioada 1949—1951 şi 1951—1956. În prima perioadă, poetul a dispus de venituri lunare foarte mici şi cu totul necorespunzătoare cerinţelor unui om de cultură, de valoarea şi importanţa lui. Din iunie 1951, prin angajarea cu 1/2 de normă la Institutul de lingvistică, situaţia materială deveni — după însăşi precizarea poetului — mai «acceptabilă». Abia înţelegerea cu Fondul literar şi colaborarea la diferite reviste contribuie la sporirea veniturilor. Bazil Gruia (*op. cit.* p. 169—170) relatează aproape exact sumele încasate pentru traducerea operei *Faust*, ele fiind «mai mult» doar cu 5 000 lei, faţă de cea indicată de memorialist. Moralmente este obligatorie o completare : în afară de intervenţia lui Al. Căprariu, citată de Bazil Gruia la p. 168, există la Secţia de partid o scurtă epistolă primită de la A. E. Baconsky care sesiza încadrarea «greşită» a traducerii lui Blaga «sub maximum», ceea ce a fost determinant în corectarea imediată a încadrării traducerii.

[1] Vezi *Analele Academiei Române*, seria a II-a, Tom. XVIII, 1894—1895, *Partea administrativă şi dezbaterile*, Bucureşti, 1895, p. 108.

Din acest grandios *plan*, Academia Română a publicat între anii 1903—1944 patru volume ale monumentalei opere *Bibliografia românească veche* (1508—1830) întocmită de Ioan Bianu, Nerva Hodoş şi Dan Simonescu şi primul volum al *Publicaţiunilor periodice româneşti* (1820—1906) alcătuit de Nerva Hodoş şi Al. Sadi-Ionescu, cu o *Introducere* de Ioan Bianu. Referindu-se la începuturile şi rolul presei româneşti, la necesitatea completării colecţiilor de ziare şi reviste, Bianu aprecia că : «*Gazetăria noastră trecută formează, deci, cele mai preţioase arhive ale regenerării vieţii neamului. Din această cauză ne-am dat toate silinţele, de mai multe zecimi de ani, de acum, ca să adunăm în Biblioteca Academiei colecţiuni cît mai complete dacă este cu putinţă din toate ziarele şi revistele româneşti cîte s-au publicat şi se publică oriunde*» [2].

Prima sinteză asupra evoluţiei ziaristicii la români o realizează Nicolae Iorga în anul 1922. În finalul acestei lucrări, istoricul subliniază în mod deosebit contribuţia presei româneşti la înfăptuirea idealului naţional : «*Se poate zice că presa românească, ale cării servicii pentru deşteptarea conştiinţei cetăţeneşti, pentru răspîndirea cunoştinţelor curente în popor, pentru îndreptarea şi înnobilarea graiului curent, cu toate escesele la care s-au dedat unele ziare, nu pot fi în destul preţuite, a fost factorul de căpetenie, prin această colaborare fără înţelegere prealabilă, ci ieşită spontan din instinctul naţional trezit pretutindeni şi exprimat în formă modernă, pentru determinarea acelei nebiruite porniri de opinie publică căreia i se datoreşte, în ciuda greutăţilor care se ştiau şi nenorocirilor care se prevedeau, a sacrificiilor la care cei mai mulţi erau gata, ştiindu-le neapărate, spre îndeplinirea României Mari*» [3].

Perioada interbelică s-a caracterizat printr-o explozie de ziare şi reviste — este adevărat, multe dintre ele dispărute după cîteva numere sau chiar după unul singur — şi printr-o lipsă de preocupări pentru lucrări teoretice, monografice sau bibliografice referitoare la gazetăria românească.

Cercetarea sistematică a presei noastre în general şi a celei literare în special a cunoscut o epocă de intensă mobilizare a interesului ştiinţific de abia în ultimele decenii. Au apărut mai întîi articole teoretice sau studii parţiale privitoare la istoria şi evoluţia presei româneşti, apoi lucrări de sinteză elaborate de institute de cercetare, sau de biblioteci centrale universitare, precum şi de alţi cercetători interesaţi în prezentarea mai amplă şi în spirtiul adevărului ştiinţific a fenomenului respectiv.

Asemenea investigaţii am întreprins şi noi, începînd din anul 1960, «operînd» o selecţie a titlurilor de ziare şi reviste mai importante care să ilustreze ideologia literară, grupările de scriitori, şcoli şi curentele literare. După aproape opt ani de cercetări — timp în care Institutul de Studii Istorice şi Social-Politice de pe lîngă C.C. al P.C.R. editase mai multe volume din *Presa muncitorească şi socialistă* — în colecţia «Studii şi documente» a Editurii Minerva a apărut lucrarea *Presa literară românească. Articole-program de ziare şi reviste (1789—1984). Ediţie în două volume, note, bibliografie şi indici*, cu o prefaţă de D. Micu. Antologia generaliza metoda reproducerii predosloviilor, dedicaţiilor şi epilogurilor cărţilor vechi, folosită de I. Bianu, Nerva Hodoş şi Dan Simonescu. Pentru ziare şi reviste, desigur, un început în această privinţă l-au făcut, aşa cum arătam, Nerva Hodoş şi Al. Sadi-Ionescu, care, în *Publicaţiunile periodice româneşti* (1913), au reprodus unele articole-program, considerate foarte importante pentru istoria presei româneşti.

La apariţia celor două volume ale *Presei literare româneşti* s-au exprimat opinii critice extrem de favorabile. Dintre acestea amintesc : «*Lucrarea este pînă la apariţia unei alte ediţii sau realizări de acelaşi gen, de o utilitate indiscutabilă şi, între altele, o surpriză*». (M. Ungheanu, *Luceafărul*, nr. 16, din aprilie 1969) ; «*O idee fericită a avut profesorul I. Hangiu să întocmească culegerea prezentă de articole-program din periodicele româneşti apărute la noi între 1789 şi 1948 [...] ; iniţiativa lui nu poate fi privită decît cu o mare stimă*» (Ov. S. Crohmălniceanu. *România literară*, nr. 18 din 1 mai 1969). Mai important ni se pare însă faptul că termenul de «*presă literară*», aproape necunoscut în secolul trecut, rar întîlnit în prima jumătate a celui de faţă (vezi ziarul *Dunărea de Jos*, nr. 1/1908, primul articol semnat de C. Z. Buzdugan şi nr. 10/1938 al *Revistei Fundaţiilor Regale*, o dare de seamă despre revistă, aparţinînd lui Mihail Sebastian), folosit de C. Ciuchindel în titlul articolului *Presa literară*, apărut în *Studii şi cercetări de istorie*

[2] I. Bianu, *Introducere* la *Publicaţiunile periodice româneşti*, Bucureşti, 1913 p. XXII—XXIII.

[3] N. Iorga, *Istoria presei româneşti*, Bucureşti, 1922, p. 167.

literară şi folclor, nr. 1—2/1959, şi de noi în antologia *Presa literară românească* (1968), s-a impus în critica şi istoria literară, în programele şi manualele şcolare.

După 1970 se constată o adevărată renaştere a cercetărilor privind presa literară. În studiul său intitulat *Presa literară şi istoria literaturii*, cu care se deschide volumul colectiv *Reviste literare româneşti din secolul al XIX-lea. Contribuţii monografice* (Editura Minerva, 1970), Paul Cornea constata de altfel că începutul deceniului al optulea a constituit un *«veritabil salt, poate cam dezordonat, cu tiruri de artilerie încă insuficient puse la punct, dar care promite rezultate admirabile. Căci în istoria literară există puţine căi mai sigure de sporire a materialului faptic, puţine posibilităţi mai rodnice de a împrospăta ipotezele de lucru şi perspectivele interpretării decît acelea decurgînd dintr-o explorare sistematică a presei»* [4].

Cercetători ai Institutului de Istorie şi Teorie Literară «G. Călinescu» au publicat, în anii următori, valoroase contribuţii : *Reviste progresiste româneşti interbelice* (Editura Minerva, 1972) ; *Reviste literare româneşti din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea* (E.A.R.S.R., 1974) ; *Reviste literare româneşti de la începutul secolului al XX-lea* (E.A.R.S.R., 1976). Totodată, în cazul publicaţiilor cu apariţii îndelungate, ca, de exemplu *Adevărul literar şi artistic*, *Viaţa românească* ş.a., au fost elaboraţi *indicii* bibliografici de către bibliotecile centrale universitare, şi în special de Biblioteca Universitară «M. Eminescu», din Iaşi. Dezbaterile, avînd ca temă presa românească sau bibliografia naţională retrospectivă (cărţi şi periodice), organizate de Muzeul Literaturii Române (Vezi *Manuscriptum*, nr. 3/1980), de Societatea de Ştiinţe Filologice (Vezi *Anuarul de lingvistică şi istorie literară*, 1980 şi *Buletinul S.S.F.*, 1981, 1982 şi 1983), recenziile la lucrarea *Reviste şi curente în evoluţia literaturii române* (Editura Didactică şi Pedagogică, 1978), semnate de acad. Şerban Cioculescu (în *Luceafărul*, nr. 8/1979) şi de Şt. Voicu (în *Era Socialistă*, nr. 7/1979), au constituit de asemenea interesante schimburi de opinii şi clarificări teoretice, capabile să deschidă drumul spre realizarea unui *dicţionar* al presei literare româneşti.

Anul 1979 a fost de altfel productiv în ceea ce priveşte apariţia dicţionarelor. S-au înregistrat atunci nu mai puţin de trei *dicţionare* de literatură română, care prezintă informaţii referitoare la ziare şi reviste literare : *Literatura română. Dicţionar cronologic*, sub redacţia lui Al. Dima şi I. C. Chiţimia, la Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică ; *Dicţionar de literatură română. Scriitori, reviste, curente*, coordonat de Dimitrie Păcurariu, la Editura Univers, şi *Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, realizat de cercetători ai Institutului de Lingvistică, Istorie Literară şi Folclor al Universităţii «Al. I. Cuza» din Iaşi, la Editura Academiei R. S. România.

În urma studierii atente sub raport metodologic a acestor instrumente de lucru, pe care le-am recenzat în culegerea *Limbă şi literatură* (1979), am ajuns la concluzia că este mai potrivit ca un *dicţionar consacrat în exclusivitate presei literare* să ofere informaţii exacte (cu trimiteri la număr şi an), ajutîndu-l pe cititor, în acest mod, să regăsească cu uşurinţă informaţia dorită, scutindu-l de răsfoirea colecţiilor, dintre care unele se află într-un grad avansat de uzură.

Totodată, credem că un asemenea *dicţionar* al presei literare româneşti ar trebui să ţină seama, în esenţă, de următoarele principii :

1. Includerea tuturor publicaţiilor (ziare şi reviste literare, culturale şi politice, almanahuri, calendare, anuare, buletine etc., indiferent de caracterul lor periodic sau neperiodic), conduse de scriitori, publicişti, oameni politici, de ştiinţă şi cultură, care, prin program şi colaboratori, au contribuit, într-o măsură mai mare sau mai mică, la dezvoltarea limbii şi literaturii române ; întrucît pentru presa muncitorească şi socialistă, pentru presa satirică, pentru almanahuri şi calendare, pentru reviste şcolare există lucrări speciale, *Dicţionarul presei literare româneşti* ar fi necesar să reţină numai pe cele care prezintă un oarecare interes pentru istoria literaturii române.

2. Trecerea, într-o *Addenda la D.P.L.R.*, a altor publicaţii cercetate (ziare cu suplimente literare, almanahuri despre presă, reviste, culegeri şi altele), dintre care unele poartă în titlu sau în subtitlu menţiunile «literar», «literare», «artă», «arte», «teatru», dar care nu conţin literatură, artă, teatru şi care au tipărit doar sporadic texte literare.

La baza redactării *articolelor* credem că trebuie avută în vedere următoarea *structură-tip* : a) titlul şi subtitlul publicaţiei, cu grafia actuală şi, între paranteze,

[4] Paul Cornea, *Presa literară şi istoria literaturii*, în *Reviste literare româneşti din secolul al XIX-lea*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. 8.

cu grafia epocii respective ; b) caracterizarea publicației, în cazul în care, din titlu și subtitlu, nu rezultă profilul revistei, gazetei etc. ; c) datele de apariție și dispariție, localitatea (localitățile) în care au apărut, periodiciatea, editorii și conducătorii ; d) programul preconizat și programul realizat ; e) rubrici principale ; f) genuri abordate : versuri, proză, teatru, cronici, traduceri etc. ; g) colaboratori principali și texte reprezentative ; h) alți colaboratori ; i) formatul și cota colecției cercetate, colecții în marea lor majoritate aflate în Biblioteca Academiei R.S.R. sau în alte biblioteci, cu excepția acelor publicații, puține la număr, descrise după *bibliografia* de referință ; j) bibliografia de referință în cazul publicațiilor cercetate și de către alți autori.

Un astfel de *dicționar* ar fi firesc să aibă nu mai puțin decît cinci indici : a) *indicele editorilor și conducătorilor de publicații* (directori, redactori-șefi, redactori, secretari de redacție ; b) *indicele colaboratorilor ;* c) *indicele scriitorilor străini,* ale căror opere, traduse integral sau parțial în periodicele descrise, sînt menționate în articolele din dicționar ; d) *indicele altor persoane* menționate în dicționar ; e) *indicele localităților* în care au apărut publicațiile descrise în *dicționar.*

Se înțelege de la sine că elaborarea unei asemenea lucrări de către un singur autor implică un efort considerabil și de lungă durată.

Am crezut necesar să precizăm aceste puține lucruri acum cînd munca noastră de cîteva decenii tinde să se concretizeze într-un posibil *dicționar al presei literare românești.*

I. HANGIU

ZEVIN RUSU

Nimeni n-ar fi bănuit, în ianuarie 1983, cînd la Institutul de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu a avut loc o sesiune științifică dedicată lui Mihai Eminescu, că distinsul nostru colaborator dr. Zevin Rusu, care a ținut o apreciată comunicare despre cosmogonia eminesciană, ne va părăsi atît de curînd (9.02.1985). Născut la 6.02.1919 în comuna Molovata, Zevin Rusu s-a format în preajma lui Gala Galaction și și-a dat doctoratul cu o teză despre Clemens Alexandrinul. Contribuțiile sale în domeniul eminescologiei i-au creat de multă vreme un meritat renume în rîndurile specialiștilor. Amintim cîteva dintre ele : Contribuții noi cu privire la geneza «Luceafărului» lui Eminescu, *RITL, 27, 4, 1978, p. 509—523 ;* «Luceafărul» în literatura romantică, *ibid., 330, 1, 1981, p. 51—67 ;* Luceafărul și Demonul, *ibid., 31, 1, 1982, p. 17—25 ;* Între «Scrisoarea I» și «Zohar», *ibid., 33, 1, 1984, p. 93—97. Sub tipar, în* Dacoromania, *se află un amplu și erudit studiu despre cultul șarpelui la Tomis. Prin dispariția lui Zevin Rusu pierdem un om de aleasă ținută morală, un cunoscător adînc al miturilor antichității tîrzii și al destinului lor în literatura română.* Quiescat in pace.

Gh. Ceaușescu

BREVIAR

(octombrie — decembrie 1984)

În întîmpinarea Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român, eveniment de însemnătate istorică în viața poporului nostru, cercetătorii Institutului «G. Călinescu» au participat la numeroase manifestări științifice omagiale, desfășurate în București și în alte orașe ale țării, bucurîndu-se de aprecieri deosebite din partea specialiștilor și a publicului larg. ● Dedicată marelui eveniment politic, dezbaterea ideologică *Sarcinile istoriografiei literare în lumina directivelor Congresului al XIII-lea al P.C.R.*, din ziua de 14 octombrie, a prilejuit o responsabilă evaluare a forțelor științifice din Institut și o exigentă analiză a priorităților în acest important domeniu de cercetare. ● La simpozionul *Direcții de dezvoltare a literaturii române în Epoca Ceaușescu*, organizat la Breaza (jud. Prahova) în zilele de 3—4 noiembrie, au prezentat comunicări Rodica Florea (evoluția prozei), Corina Popescu (evoluția dramaturgiei), Mihai Zamfir (evoluția poeziei), Andrei Nestorescu (evoluția istoriografiei literare). ● Emisiunea radiofonică «Dialoguri culturale», din ziua de 9 noiembrie, găzduită de redacția revistei noastre, a tratat o temă mereu actuală, aceea a *patriotismului literaturii române*, asupra căreia s-au pronunțat Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Rodica Florea, Răzvan Theodorescu, Nicolae Florescu, Andrei Nestorescu. Cu această ocazie s-a subliniat faptul că un act cultural profund patriotic, cu pregnant caracter politic și ideologic, îl constituie, în opinia colectivului redacțional, valorificarea științifică a moștenirii literare, înțeleasă, evident, sub multiplele sale aspecte : al descoperirii și publicării de documente și manuscrise inedite, al editării textelor clasicilor, al comentării, din unghiul specialistului, a diferitelor modalități de editare, al interpretării, în lumina adevărului istoric, cu mijloace moderne de analiză, a creațiilor de seamă ale scriitorilor români, de la cei din epoca medievală și pînă la cei ce și-au încheiat opera de curînd. ● La manifestările omagiale consacrate centenarului nașterii lui V. Voiculescu au participat : George Muntean (*V. Voiculescu — vocația de povestitor*) și Nicolae Florescu (*V. Voiculescu în lumina manuscriselor*), la sesiunea științifică organizată de Secția de științe filologice, literatură și arte a Academiei R.S.R., la 28 noiembrie ; Nicolae Florescu, la simpozionul organizat de Biblioteca Județeană din Bacău, la 9 noiembrie ; Marcel Duță, la Universitatea cultural-științifică din București, la 5 decembrie. ● Aniversarea împlinirii a 100 de ani de la prima reprezentație a piesei *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale a fost sărbătorită, la Institut, în ziua de 21 decembrie, printr-o sesiune științifică la care au susținut comunicări : Șerban Cioculescu, Florin Manolescu, Rodica Florea, Dorina Grăsoiu, Georgeta Ene, Stancu Ilin, Marin Bucur. ● La sesiunea națională *Literatura populară și școala*, desfășurată la Borca — Piatra-Neamț, în zilele de 28—29 octombrie, au fost prezenți I.C. Chițimia (*Folclorul și școala*) și I. Oprișan (*Inspirație folclorică și valoare artistică*). ● Au mai fost invitați, la diverse acțiuni cultural-științifice : Marcel Duță — la comemorarea a 20 de ani de a moartea lui Tudor Vianu, la Cenaclul «Tudor Vianu» al Casei de Cultură din Sectorul 1 al Capitalei (2 octombrie) ; Nicolae Florescu — la «Zilele culturii botoșenene», unde a fost oaspetele profesorilor de limba română din localitate și al cenaclului literar de sub egida Uniunii Scriitorilor (2—3 octombrie) ; Monica Spiridon — la «Zilele Bibliotecii Municipale „M. Sadoveanu"» din București, unde s-a întîlnit cu elevi și cadre didactice de la Liceul economic nr. 3 (5 noiembrie) ; Nicolae Mecu — la simpozionul *Liviu Rebreanu — 40 de ani de la moarte*, unde a prezentat comunicarea *Liviu Rebreanu în enciclopedii, dicționare și istorii literare străine* (16 noiembrie). ● Participări la manifestări științifice în străinătate : Mircea Anghelescu (*Accepții ale conceptului de umanism în sud-estul european*), Nicolae Mecu (*G. Călinescu — un mare umanist european*) și George Muntean (*Umanismul literaturii române contemporane*), la simpozionul *Umanismul socialist și dezvoltarea literaturii din țările socialiste europene*, Moscova, 22—27 octombrie ; Enver Mamut (*Raportul dintre valorile etice și estetice în literatura populară*) și Nedret Mamut (*Tradiție și inovație în poemul liric turcesc și tătăresc dobrogean*), la Congresul internațional de folclor turc, Konya (Turcia), 26—28 octombrie ; George Muntean (*Vocația europeană a literaturii române*), la o întîlnire cu istorici literari din Leningrad, 4 noiembrie ; Stan Velea (*Relații literare româno-polone*), în R. P. Polonă (schimb bilateral), 13—26 decembrie. ● Vizite la Institut : la 3, 4 și 6 octombrie, dr. Marie Pavlu, de la Institutul de Istorie a Literaturii Cehe și Universale din Praga ; la 10 și 19 octombrie, dr. Eva Behring, de la Institutul de Literatură al Academiei,din Berlin (R. D. Germană). ● Premiul Uniunii Scriitorilor din R. S. România pentru ediții critice pe anul 1983 a fost decernat lui Mircea Anghelescu, autorul ediției M. Gaster, *Literatura populară română*, Ed. Minerva. ● În anul 1984 au apărut următoarele cărți semnate de membrii Institutului «G. Călinescu» (în cazul lucrărilor în colaborare au fost menționați numai aceștia) : * *Crestomație de literatură română veche*, vol. I, Ed. Dacia, 264 p. (Zoe Dumitrescu-Bușulenga — *Cuvînt înainte*, Liliana Botez, Gh. Ceaușescu, I. C. Chițimia, Nedret Mamut, Mihai Moraru, Stela Toma, Cătălina Velculescu. Coord. : I. C. Chițimia, Stela Toma). * *Atitudini și polemici în presa literară interbelică*, Tip. Univ., 570 p. (Mioara Apolzan, Marin Bucur, Barbu Cioculescu, Marcel Duță, Georgeta Ene, Rodica Florea, Dorina Grăsoiu, Stancu Ilian, Dan C. Mihăilescu. Coord. : Marin Bucur). * *Istoriografia literară românească. 1944—1984*, Ed. Minerva, 288 p. (Mircea Anghelescu, Nicolae Mecu, George Muntean, Al. Săndulescu). * *La littérature française dans l'espace culturel roumain*, Tip. Univ., 300 p. (Cornelia Ștefănescu, Michaela Șchiopu). * *Națiunea română. Geneză, afirmare, orizont european*, Ed. Șt. și Encicl., 688 p. (George Muntean). * *Proverbe românești*, ed. a III-a, ediție îngrijită de George Muntean, Ed. Minerva, «Arcade», 416 p. * *G. Călinescu și contemporanii săi (Corespondență primită)*, vol. I, ediție îngrijită, note și indice de Nicolae Mecu, Ed. Minerva, 344 p. * M. Eminescu, *Opere*, VII, Ed. Minerva, «Scriitori români», 432 p. (Zoe Dumitrescu-Bușulenga — *Studiu introductiv*). * *B. P. Hasdeu și contemporanii săi români și străini (Corespondență emisă și primită)*, vol. III, Ed. Minerva, 336 p. (Nicolae Mecu, Viorica Nișcov, Al. Săndulescu. Coord. : Al. Săndulescu). * Calistrat Hogaș, *Opere*, I, Ed. Minerva, «Scriitori români», 588 p. (Al. Săndulescu — *Studiu introductiv și comentarii*). * Duiliu Zamfirescu, *Opere*, VII, ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii și indice de Al. Săndulescu, Ed. Minerva, «Scriitori români», 818 p. * Ileana Corbea — Nicolae Florescu, *Biografii posibile*, vol. III, Ed. Eminescu, 268 p. * Dorina Grăsoiu, *«Bătălia» Arghezi*, Ed. Dacia, 192 p. * Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Ed. Dacia, 228 p. * Monica Spiridon, *Despre «aparență» și «realitatea» literaturii*, Ed. Unvers, 200 p. * Cătălina Velculescu. *Cărți populare și cultură românească*, Ed. Minerva, 220 p. * Stan Velea, *Ipostaze europene ale romanului contemporan. Romanul polonez*, Ed. Univers, 304 p.

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT *

Capitolul III din *Yoga Sutra*, începînd cu sutra 16, e închinat puterilor cucerite de yoghinul care stăpînește *samyama (triada, dhârâna, dhâna, samâdhi)*. Producînd *samyama* asupra unei speciale realități ideale sau fenomenale, se obțin potențe specifice. Așa de pildă, prin *samyama* asupra distincției dintre obiect și idee, se revelează cunoașterea «sunetelor» tuturor făptuirilor (Y.S. III, 19). Fixînd-o asupra rezidurilor subconștiente *(samskâra)*, se realizează cunoașterea vieților precedente (III, 18). *Samyama* asupra noțiunilor *(pratyaya)* dăruiește cunoașterea stărilor mentale ale altor oameni (III, 19). «Dar cunoașterea aceasta a stărilor mentale nu implică cunoașterea obiectelor cari le-au produs, acestea nefiind în directă legătură cu mintea Yoghinului. El cunoaște emoția mentală a dragostii, dar nu cunoaște obiectul dragostii». (Vyâsa, ibid.). Prin *samyama* asupra formii trupului se barează perceptibilitatea lui și astfel «nemaifiind contact cu lumina ochiului, se împlinește dispariția corpului» (Y.S. III, 20). Aceasta e explicația dată de Yoga mult lăudatelor dispariții și reapariții. Iată ce scrie Vâchaspati Misra (ibid) : «*Corpul e format din cinci esențe (tattva). El devine un obiect perceptibil prin ochiu datorită faptului că posedă formă* (rûpa, *care înseamnă în acelaș timp și culoare. Prin această* rûpa *corpul și forma sa devin obiectele percepției. Cînd yoghinul performează* samyama *cu referință la forma trupului, se retează operația perceptibilității culorii* (rûpa) *care e cauza responsabilă a percepției corpului. Pentru acest motiv, cînd virtutea de a fi perceput e barată, yoghinul nu mai e vizibil. Lumina senzației generată în ochiul unei alte persoane nu mai vine în contact cu trupul care a dispărut. Înțelesul e că trupul yoghinului nu mai formează obiectul cunoașterii unui alt om. Dispariția e împlinită de yoghin cînd el dorește să nu fie văzut de nimeni*». Nu comentăm explicația aceasta ; am tradus-o ca să învederăm explicațiile date de Yoga unor fenomene obscure în domeniul metapsihicei.

Se continuă înșirarea puterilor cîștigate prin *samyama*, forțe necunoscute sau colosale, cum ar fi cunoașterea momentului morții (III, 21), sau puteri fizice extraordinare (III, 23), sau cunoașterea lucrurilor subtile (III, 24), etc. *Samyama* asupra lumii dăruiește cunoașterea sistemului stelar (III, 26), asupra plexului buricului cunoașterea sistemului trupului (III, 28), asupra cavității gîtului, dispariția foamei și setei (III, 299), în inimă, cunoașterea minții (III, 33). «*Orice vrea să cunoască yoghinul, trebuie să împlinească* samyama *cu referință la acel lucru*». (Vâchaspati Misra, III, 26—30).

Între diversele etape ale meditației *samprajnâta samâdhi* există o continuă oscilație, datorită nu instabilității minții ci însăși intimității în care se află aceste etape. Yoghinul trece de la una la alta, conștiința lui purificată și disciplinată exercitîndu-se pe rînd în feluritele atitudini contemplative. Analiza lor depășește cadrul psihologiei generale, aparținînd unei foarte delicate și dificile specii de psihologie religioasă în care nu ne vom aventura aici.

Cînd mintea e definitiv imobilă, cînd nici oscilația dintre diversele forme ale meditației nu mai turbură *cit.*, se realizează *asamprajnâta samândhi*, medita-

---

* *Capitolul VI* — continuare din nr. 4/1984 al *Revistei de istorie și teorie literară* (n. red.).

ţia vacuităţii, fără conţinut sensorial şi fără categorii intelectuale, stare care nu mai e experienţă (neexistînd relaţie dintre cunoscut şi cunoscător) ci revelaţie statică. Intelectul *(buddhi)* împlinindu-şi sarcina, se retrage în natură *(prakrti)*, desprinzîndu-se de suflet. Sufletul rămîne singur, contemplîndu-sé. Conştiinţa e distrusă, pentru că nu mai funcţionează, iar elementele ei se reîntorc în natura fizică. E o moarte filosoficească, inefabilă şi incomunicabilă. Yoghinul a atins liberarea.

Capitolul VII. Concluzii

Autonomia spirituală e singurul ţel şi singura raţiune de a fi a sistemului Samkhya. Liberarea (mukti), transcenderea karmei, distrugerea durerii şi a cauzei durerii, disocierea voluntară şi definitivă de fenomenele mentale — nu sînt decît manifestări sau instrumente ale aceluiaş motiv esenţial. A se detaşa de ecuaţiile karmice, de jocul forţelor naturale, de robia (aparentă — dar nu mai puţin efectivă şi concretă) exterioară, a restaura libertatea şi izolarea *(kaivalya)* primordială a sufletului — toate acestea probează cert setea de libertate absolută. Evident, sunt şi alte puncte de vedere elaborate de Samkhya, dar ele sunt secundare în importanţă, comparate cu setea aceasta de liberare. De altfel, orice metafizică, în optica Indiană trebuie să dea o soluţie problemei liberării.

Autonomia spirituală, reîntoarcerea în sine, transcenderea oricărei relaţii necesare (fie ea reală, fie aparentă, fie închipuită) între suflet şi lume — e caracterul specific al gîndirii filosofice Indiene. Şi, într-un anumit sens, e o probă a structurii sale magice. Fără a căuta originile istorice ale acestui magism, este evident că importanţa dată liberării prin sine, prin spirit, prin cunoaştere, fără ajutorul unui Dumnezeu — trădează o genealogie magică.

Curentul acesta de spiritualitate magică e paralel — aşa dar adesea intermixt, asimilat sau modificat — cu curentul religios mistic, al spiritualităţii Indiene. Spiritul religios tinde, cum am văzut, către o armonizare a individului cu o putere externă, care îl depăşeşte şi de care e dependent prin indestructibila relaţie de creaţiune. Religiozitatea, chiar sub formele sale rudimentare şi groteşti, mărturiseşte conştiinţa dependenţii — şi actele religioase dovedesc submitere, renunţare în favoarea divinităţii, încercare de suprimare a diferenţelor, a individualităţii : cum am spus, religiozitatea este întovărăşită întotdeauna de o pasiune din afară asupra individului. De aici sacrificiile, renunţările, ritualul.

În fenomenul pe care îl discutăm în această monografie — atît de complicat şi bogat în elemente eterogene — aceste două tendinţe ale spiritualităţii indiene (care sub aspecte mult deosebite, se pot descoperi oriunde în istoria culturii) se găsesc din belşug ilustrate. Nu le găsim însă, pure : nu găsim religie şi magie complet şi conştient disociate. Critica la care am supus fundamentele şi istoria acestor două sisteme — Yoga şi Samkhya — ne-a ajutat, sperăm, în înţelegerea lor.

O privire sintetică şi apreciativă a implicaţiilor teoretice şi technicei Yoga descoperă structura magică : de o esenţă superioară superstiţiilor populare şi credinţelor animiste (ariene sau pre-ariene), acceptînd şi elemente teiste, dar rămînînd numai puţin magic. Termenul acesta trebuie înţeles în toate conotaţiile lui metafizice, iar nu ca o simplă eroare preştiinţifică. Yoga e magie întrucît acceptă un univers magic — o relaţie infinită între forţe concrete, orchestrate de o lege obiectivă, karma — şi afirmă, în acelaşi timp, posibilitatea de depăşire a acestui univers de transcendenţă prin izolare şi dominare.

Faptele expuse pînă acum dovedesc îndeajuns atitudinea aceasta. Este evident caracterul pozitiv, «ştiinţific» al technicei yoga. Fără îndoială, se descopere şi tendinţe mistice, pe care noi le-am numit interiorizări rituale, dar ele sunt secundare şi într-un nimic indispensabile succesului, sâdhanei. De altfel, dată fiind structura teismului acceptat de Yoga — *ishwara* fiind un suflet perfect, niciodată implicat *real* în creaţie — mistica sa, izbitor de simplă (este numai o «fixare a minţii» în *ishwara*, o «meditare» a divinităţii, nu o «contemplaţie» a divinului manifestat în erarhii gravitînd sub puterea lui unică şi implacabilă) — nu exclude magia. După cum am văzut, deosebirea dintre om şi Dumnezeu este aici o diferenţă cantitativă, mai precis, deosebirea constă într-o continuitate de trepte, iar nu într-o discontinuitate, într-o prăpastie, care se cere sărită prin Graţie sau mistică. Mistica, în înţelesul occidental al cuvîntului, abundă în literatura şi spiri-

tualitatea indiană, dar ea joacă un neînsemnat rol în Yoga și în descendentul ei inediat, Tantra.

Secretul Yogei e meditația, adică un act sufletesc de limitare, izolare și asimilare a fenomenului meditat. Deși atitudinea spiritului e pasivă, rezultatul e dominarea obiectului meditat, nu dominarea lui sensorială, externă, ci o dominare magică, esențială. Textul lui Patanjali este precis și solemn în această privință: «prin *samyama* cu referință la un obiect, stăpînirea acelui obiect» (vezi capitolul dedicat Meditației). Universul, deși real, nu e absolut. Legea care îl susține, e validă pentru orice eveniment (obiect sau forță) înlăuntrul Creației *(prakriti)*, care acceptă și participă la Creație. Meditația Yoga tinteste la o transcendere a Creației prin retragerea simțurilor din jocul ei, renunțarea la fruct («fructul» este cheia și condiția Karmei) și reîntoarcerea la punctul de plecare, la haos, la *pralaya*. Evident, procesul acesta dizolvă absolutul aparent al legilor, căci orice lege e validă relativ la ceva, dar ajunge fără sens de îndată ce acel ceva este anulat prin transcendere.

Posibilitatea aceasta de invalidare a unor legi concrete condiționînd un univers concret — e ceea ce se numește magie. E instructiv de amintit că Yoga nu postulează irealitatea fenomenelor sau, în orice caz, caracterul lor aparent și excesiv de relativ, cum face Vedanta — și de aceea nu caută liberarea printr-o *contemplație* a lui Brahman, printr-o identificare a substratului ultim al experienței cognoscitive, *atman*, cu substratul ultim al Universului, *Brahman*. Yoga uzează de *meditație*, de cucerirea magică a unor existențe sau planuri de existență invincibile atît timp cît sunt atacate sensorial (adică uzînd de iluzia «posesiunii», care e mai degrabă o abandonare), dar ușor depășite îndată ce sunt izolate din complexul karmic și *«meditate»*, asimilate esențial. Inutil de adăugat, noi nu încercăm aici decît o înțelegere a poziției și mijloacelor Yogei, și judecăm din acest punct de vedere. O apărare dialectică în termeni moderni nu intră în cadrul subiectului propus.

Continuul presupus de practica și teoretica Yoga, cîmpul universal de forță în care voința poate acționa la distanță și modifica fenomenic, deși fără contact, dovedește gîndire magică, gîndire din care s-a organizat, de altfel, atîtea curente spirituale Indiene; nu este exclusă, de altfel, o relație de corespondență simpatică a acestor sisteme magice cu evidenta cultură matriarhală a Indiei.

Universul e un vast țesut permeat de forța impersonală a Karmei. Orice existență participînd la acest univers e într-un sens sau altul în contact direct cu întreg universul. Izolat și intangibil este sufletul, pe care numai iluzia și ignoranța îl poate considera alterat de fenomene, condiționat de karma. Prin puterea simpatică a sufletului, iluminantă, activînd la distanță și rămînînd totuși inactiv (căci așa este conceput *purusha)* — intelectul sau ceea ce ne-am deprins a denumi prin acest termen, capătă virtutea magică a activării simpatice, a unei modificări fără contact, la distanță. În locul activării prin contact și condiționării de Karma — așa cum se petrec îndeobște lucrurile în acest univers magic — yoginul instaurează forța sa proprie, transcendînd karma tocmai pentru că transcende legea contactului, a dorinței imediate. Într-un cuvînt a fenomenelor fizice și psihice. Forța dezlănțuită de yogini e superioară, mai precis e paralelă forței karmice, pentru că e independentă de ea. Și secretul manifestării acestei forțe, este *meditația*, e asimilarea, posedarea oricărui lucru sau fapt nu prin mijloacele sensoriale sau intelectuale ale acestui vast țesut karmic, nu prin experiență și cunoaștere, ci prin virtutea homeopatică a activării la distanță, simpatetic, a universului magic descoperit (sau creat) de către yogini. De aceia Yoga e, în ultima esență, o retragere din acest univers karmic și o instaurare a universului magic; este o distrugere (retragerea pînă la pralaya) și o nouă creație, prin meditație.

Nu trebuie neglijat faptul că meditația presupune dacă nu crearea absolută a obiectului meditat, cel puțin crearea lui aparentă prin delimitarea, precizarea și izolarea lui definitivă de restul obiectelor; în timp ce contemplarea este o privire de ansamblu a unei erarhii deja existente, izolate și statice.

O meditație este căutare, o iluminare treptată a cetății, o activitate a cărei inițiativă o are spiritul, nu obiectele spirituale; contemplația are de-a face cu o stare de lucruri deja perfectă și globală înainte de revelația ei spiritului. De aceea contemplația este, în genere, un proces mistic în timp ce meditația, într-un foarte general dar sugestiv sens, este proces magic.

Ar fi interesant de urmărit revolta spiritului Indian împotriva structurei magice a ascetismului și meditației. Descoperire zeilor personali, descoperirea experienței mistice *(bhakti)*, într-un cuvînt instaurarea rugăciunii în locul ascetis-

mului (sectele vishnuite, cultul lui Krishna, curentul lui Chaitanya, fraţii Alvari etc.) — înseamnă tot atîtea etape în înlocuirea meditaţiei ascetice, magice, prin experienţa directă, religioasă, a trăirii în nădejdea liberării prin graţia divină, şi a bucuriei identificării cu Zeul. Aceste probleme au fost tratate de noi în cele două studii publicate în *Ricerche Religiose*, şi vor fi din nou reluate în partea a doua a monografiei de faţă.

Apendice

I. *Autorii greco-latini despre ascetismul indian*

După Lassen, informaţiile autorilor greco-latini asupra Indiei au fost adunate de W. Reese : *Die griechischen Nachrichten uber Indien bis zum Feldzug Alexanders des Grossen*. Un succint şi clar rezumat în introducerea *la India* lui Arrian, text publicat şi tradus de P. Chantraine (Paris 1927, Assoc. Guillaume Budé). Toate textele au fost traduse de *Mac Crindle* într-o serie de cinci volume : *The comerce and navigation of the Erythrean Sea (Voyage of Markhos)* 1879 ; *Ancient India as described by Megasthenes and Arrian (1877)* ; *Ancient India... by Knidian* (1882) ; *Ancient India ..... by Ptolomy* (1885) ; *The invasion of India by Alexander the Great as described by Arrian, Curtius, Diodorus, Plutarch and Justin* (1903). Importante pentru detalii geografice şi antropologice, în traducerea comentată făcută după Markhos de Schoff : *The Periplus of the Erythrean Seas* (Longman, 1912). Relaţiile comerciale, în *Warmington, The Comerce between the Roman Empire and India* (Cambridge, 1928). Asupra problemei Apolonius din Tyana şi călătoriile sale în India, vezi *Vincent A. Smith, The Indian Travels of Apollonius of Tyana* în *Zeit. Deutsche Morg.-Geselschaft*, 68 Band (1914) pp. 329—344. Traducere recomandabilă : *Philostratus, In Honour of Apollonius of Tyana*, translation by J. S. Phillimore (Oxford, Clarendon Press, 1913, 2 vol.) ; *Philostratus, The Life of Apollonius of Tyana*, text and trsl. by *Conybeare* (Loeb Classical Library, Heineman and Macmillan, 1913, 2 vol.).

Pasagiile principale din autorii clasici asupra filosofilor şi asceţilor indieni sunt următoarele : Strabon (XI) ; Arrian (*Anabasis* VII, 2, 3 ; *Indika*, XI) ; Diodorus (II. 40) Plutarch (*Viaţa lui Alexandru*, 64, 65) ; Q. Curtius Rufus, cap. IX (foarte vag ; e tradus de Mac Crindle, *Invasion*, p. 190).

Cei vechi numeau pe filosofii şi misticii indieni *brachmanes, sophistai* şi *sophoi*. Confundau sub aceşti termeni secte mult deosebite, cum erau jainiştii, buddhiştii şi brahmanii.

Un exemplu de justeţea observaţiilor celor vechi îl aflăm în descrierea gimnosofiştilor dată pe larg de Strabon, (XV. 1. 61 şi urm.), întemeindu-se pe relaţiunile lui Aristobul (de cele ce văzuse la Taxila). «*La masa lui Alexandru ei (doi sofişti brahmani) mîncau în picioare şi, ca să dea o pildă de puterea lor de îndurare, se retraseră pe un loc nu prea departe de acolo, unde cel mai în vîrstă — aşezîndu-se cu spatele pe pămînt — îndură soarele şi ploile care tocmai începură fiind primăvară. Celălalt stătu într-un picior, ţinînd cu amîndouă braţele o grindă lungă de 3 cubitus. Cînd un picior ostenea, se rezema pe celalt, şi făcu aceasta toată ziua (63)... Onesikritos spune că el însuşi fu trimis să stea de vorbă cu aceşti înţelepţi... şi găsi la distanţă de 20 stadia de cetate cincisprezece oameni stînd în felurite atitudini, aşezaţi sau întinşi pe jos goi, şi păstrînd aceste poziţii pînă seara, cînd se întorceau înapoi în oraş. Ceea ce era mai greu de îndurat era arşiţa soarelui, care era atît de puternică încît nici unul altcineva n-ar fi putut să umble fără durere cu piciorul gol pe pămînt la amiază. (64) El stătu de vorbă cu Kalânos, unul din aceşti înţelepţi, care întovărăşi pe Rege în Persia, şi se arse de viu după obiceiul ţării pe rug. Onesikritos îl găsi întins pe pietre, şi apropiindu-se de el îl vesti că a fost trimis de Rege, care auzise faima înţelepciunii sale... El propuse lui Onesikritos că, dacă doreşte să-i asculte discursul să-şi scoată hainele, să se lungească gol lîngă el pe aceleaşi pietre şi atunci are să-l asculte ce vrea să-i spună... Mandanes, cel mai bătrîn şi mai înţelept dintre înţelepţi îl mustră pe Kalânos pentru insolenţa sa, chiar viciul pe care îl osîndise el...* (Urmează un discurs asupra opiniilor filosofilor greci. N. Tr.). *Kalânos răspunse că în alte privinţe îi socotea* (pe filosofii greci) *înţelepţi ; dar că ei greşeau preferînd obiceiurile oamenilor în locul purtării naturale, alt-*

minteri nu s-ar fi ruşinat să umble goi, cum făcea el, şi să trăiască frugal; pentru că, spuse el, aceea e cea mai bună casă care necesită cele mai puţine reparaţii».

J.W. Mac Crindle, *The Invasion of India by Alexander the Great* (Westminster, 1893), pp. 390—391.

II. *Autorii orientali despre mistica şi asceza indiană*

TEXTE: «Se observă în India o populaţie cunoscută sub numele de BAYKARDJY. Oamenii aceştia umblă goi, iar pletele le acoperă corpul şi părţile naturale; îşi lasă să crească unghiile, astfel că formează un soi de ghiare; nu zvîrlă decît bucăţile care se rup. Ei trăiesc în felul călugărilor rătăcitori; fiecare are un craniu de om la gît prins cu o sfoară. Cînd le e foame, se opresc la poarta vreunui indigen, şi — fermecaţi de această vizită, locuitorii le aduc numaidecît orez fiert. Oamenii aceştia mănîncă orezul din craniu; cînd s-au săturat, se duc şi nu mai cer de mîncare decît cînd nu pot face altfel».

Abou — Zeyd — Al — Hassan de Syraf. (*M. Reinaud, Relation de voyages faits par les Arabes et les Persans dans l'Inde et à la Chine*, Tom I, Paris 1845 pp. 133—134).

Din *Nuh Sipihr* (Cele Nouă Ceruri, sau Sfere) de Emir Khusru, cea de a treia sferă:

«... Prin arta lor brahmanii îşi pot procura longevitatea diminuînd numărul respiraţiilor zilnice. Un JOGI care isbuteşte să-şi restrîngă astfel respiraţia, trăi într-un idol mai mult de 35 ani.

Un alt proces e că pot prezice evenimentele viitoare prin răsuflarea ce iese prin nări, după cum nara dreaptă sau stîngă e mai mult sau mai puţin deschisă. Ei pot de asemenea să umfle alt trup prin propria lor răsuflare. În munţii de pe frontierele Kashmirului sunt mulţi oameni de aceştia... Ei pot de asemenea sbura ca găinile prin aer, cît de improbabil ar părea aceasta. Pot chiar să se facă nevăzuţi după voie punîndu-şi antimoniu în ochi. Numai aceia care le-au văzut cu ochii lor pot crede toate acestea...»

(H. M. Elliot, *The History of India as told by its own Historians*, vol. III London 1871, pp. 563—564).

Ideea că longevitatea e prelungită prin diminuarea numărului răsuflărilor e comună printre sannyasii indieni. De asemenea, posibilitatea de a prezice viitorul prin cele două nări. După *Jnânarnava* (p. 292), fiecare meditaţie trebuie pusă în relaţie cu un scop; expiraţia pe nara dreaptă şi inspiraţia pe nara stîngă, e rea; expiraţia pe nara dreaptă e bună. Ascetul poate influenţa asupra evenimentelor viitoare după cum se foloseşte în meditaţia lui de una din cele două nări.

Asupra legentelor yoginilor zburători, se cunosc nenumărate texte buddhiste, hinduiste şi tantrice, exprimînd teme de folclor magic. Akânkheya Sutta, afirmă că cel ce izbuteşte în meditaţie poate *«să călătorească prin văzduh cu picioarele, încrucişate, ca paserile pe aripi»* (*S. B. E.* XI, p. 215 trd. Rhys Davids, Oxford 1881). Acelaşi lucru se spune în izvoarele chineze despre oameni cari consumau substanţe încărcate cu forţă vitală *(yang)* şi despre alchimişti şi magicieni. Enciclopedia Imperială chineză dedică 41 de volume acestor chestiuni (*O. S. Johnson, A study of Chinese Alchemy*, Shanghai, 1928, p. 58 şi nota 32). Există tradiţia unui lac minune Anavatapta, situat la miază-noapte (*Watters, On Yuan Chwang's Travels in India*, vol. I 35) care putea fi atins numai de cei ce aveau puterea supranaturală de a sbura prin aer. Buddha şi sfinţii buddhişti ajungeau Anavatapta într-o clipită, întocmai cum în poveştile hinduiste rishii zburau prin văzduh în misterioasa şi divina ţară de la miază-noapte, Svetadvipa (*W. E. Clark, Sakadvipa and Svetadvipa*, J.A.O.S., vol. 39, 1919, pp. 209—242). Vezi şi Sse-matsien, Shih Chi (Memorii istorice) cap. VI *Ed. Chavannes, Les mémoires historiques de Se-Ma Tsien*, vol. II, pp. 152—153) despre cele *«trei insule supranaturale»*; de asemenea *E. W. Hopkins, The Fountain of Youth*, J.A.O.S., vol. XXVI, 1905 pp. 1—67.

Asupra acestor mituri şi tradiţii, vezi monografia lui *B. Laufer, The Prehistoric of Aviation* (Chicago, Field Museum, 1928) în special capitolul dedicat Indiei

Dispariţia yoghinilor după voie este iarăşi un motiv cunoscut în mistica, magia şi folclorul Indian; cf. supra, comentariu la Yoga-Sutra III. 20.

Din MARCO POLO: *«Mai e o altă clasă de oameni numiți CHUGI (yogi) care sunt de fapt Abraiman (brachmani) dar formează un ordin religios devotat Idolilor. Ei au o viață foarte lungă, fiecare dintre ei trăind pînă la 150—200 ani. Mănîncă foarte puțin, dar ceea ce mănîncă e bun: cu deosebire orez și lapte. Și oamenii aceștia folosesc o foarte ciudată băutură pentru că fac o fierturâ de sulfură și mercur amestecată împreună și din această băutură ei bea de 2 ori pe lună. Aceasta, spune ei, le dă viață lungă; și e o poziție pe care obișnuiesc să o ia din copilărie».*

«Sunt anumiți membri din acest ordin care duc cea mai ascetică viață din lume, umblînd complet despuiați; și aceștia adoră Boul...»

«Ei nu mănîncă din farfurii sau strachini, ci pun hrana pe frunze de „Mărul Paradisului" sau alte frunze mari, pe care le uzează totuși uscate, niciodată verzi. Pentru că ei spun că frunzele verzi au suflete în ele, și ar fi un păcat să le rupă. Iar ei ar muri mai de grabă decît să facă ceva pe care Legile lor îl socotesc păcat...»

«Nu ar ucide vreun animal sub nici un motiv, nici chiar un purice sau păduche, sau nimic ce are viață: pentru că, spun ei, toate acestea au suflete, și ar fi păcat...»

(Yule, *Travels of Marco Polo*, Book III, chap. XX ed. by Cordier, 1903, vol. II, p. 365 și urmare).

Asupra poțiunii folosită de asceții indieni — amestec ce are o valoare alchimică — se mai găsesc și alte documente. Din călătoriile lui Bernier (II. 130): *«oamenii cu secrete, cari dupe cîte spune poporul, știu a face aurul și a prepara atît de admirabil mercurul, încît unul sau două boabe luate în fiecare dimineață readuc trupul în perfectă sănătate, și fortifică într-atît somacul încît digeră foarte bine orice...»* (*Voyages de François Bernier*, Docteur en Medicine de la Faculté de Montpellier. Tome second, Amsterdam, chez David Paul Marret, 1723, în 16).

În deserierea Cochinului de către Mahuan, se găsesc următoarele: *«Aici mai este și o altă clasă de oameni, numiți CHOKI (yogi) care duc o viață austeră ca Taoiștii din China, dar cari, totuși sunt căsătoriți. Oamenii aceștia, de cînd se nasc nu-și taie nici piaptănă părul, ci îl împletesc în mai multe cozi care le atîrnă pe umeri; ei nu poartă haine, dar în jurul coapselor leagă o bucată de rattan, peste care agață o bucată de calico albă; ei poartă un ghioc prin care suflă cînd merg pe drum și sunt întovărășiți de soțiile lor, care poartă numai o bucată de cîrpă de bumbac în jurul coapselor. Lî se dă orez și bani de către oamenii ale căror case le vizitează...»* (Geo. Phillips, *Calicat and Aden*, în *Journal of Royal Asiatic Society*, April 1896, p. 343).

În privința prelungirii vieții prin droguri alchimice — idee ce aparține alchimiei indiene — se află în Elliot, *The History of India as told by ts own Historians*, vol. II, p. 174 (London 1896) un document care merită să fie tradus: *«Am citit într-o carte că anumiți șefi ai Turkestanului au trimis ambasadori cu scrisori către regii Indiei, cu următoarea misiune: că ei, șefii, au fost informați că în India se pot procura droguri care posedă proprietatea de a prelungi viața omenească, și prin ajutorul cărora Regele Indiei atinge o foarte înaintată vîrstă... și șefii Turkestanului cer ca puțină din această medicină să le fie trimisă și lor, de asemenea informații asupra metodei prin care rishi își păstrează sănătatea atît de mult».*

Împăratul Shib Huang Ti (249—210 în. Chr.), care a clădit marele zid chinezesc, e foarte interesat de *«drogurile care împiedică moartea»* și a trimis o mare misiune navală, sub conducerea magicianului Hsü She, în *«insulele suprafirești din mijlocul mării Răsăritene»* (Sse Ma Tsien, cap. VI, citat în Johnson, A, *Study of Chinese Alchemy*, pp. 66—67).

E de remarcat apropierea alchimiei de Yoga și ascetism pe care o găsim — sub variate forme — în multe texte hinduiste și musulmane. Lăsînd la o parte analogia mai profundă și mai justificată dintre Yoga și alchimie ca metode ascetice (purificarea metalelor și «fixarea» principiului prin operațiile alchimice evocă purificarea sufletului și fixarea intelectului prin asceză contemplativă) — ne ocupăm deocamdată de confuzia pe care au făcut-o mulți călători în India între Yogini și Fakiri, și alchimiști. Aceasta se datorește în primul rînd aparenței de magicieni pe care o au și unii și alții. Dar înapoia acestei generalizări superstițioase, se ascund cîteva fapte reale. Majoritatea yoginilor și sannyasilor foloseau de veacuri droguri vegetale, fierturi de frunze, rădăcini, narcotice — fie pentru precipitarea

unei transe dubioase, fie pentru învigorarea sistemului nervos. În mînăstirile himalayene se folosesc şi astăzi droguri vegetale dintre care o bună parte alcătuiesc farmacopeea populară indiană.

Alberuni, în cartea sa despre India, consacră cîteva pagini ideilor şi technicei alchimice indiene. *«Ei au o ştiinţă similară alchimiei, care le e specifică. O numesc RASĀYANA, un cuvînt compus cu RASA, «aur». Inseamnă o artă restrînsă la anumite operaţii, droguri şi medicamente compuse, majoritatea cărora sunt luate din plante. Principiile lor restaurează sănătatea acelora care erau bolnavi fără speranţă, şi reînapoiază tinereţea celor bătrîni, aşa că oamenii ajung din nou ceea ce erau în vîrsta imediat după pubertate; părul alb ajunge din nou negru, ascuţimea simţurilor e restaurată precum şi agilitatea juvenilă, şi chiar pentru relaţiile sexuale, şi viaţa oamenilor pe această lume e prelungită la o foarte mare perioadă. Şi de ce nu? Nu am menţionat noi, întemeiaţi pe autoritatea lui Patanjali, că una din metodele conducătoare la eliberare, e RASĀYANA?»* (Ed. Sachau, *Alberuni's India*, London 1889, cap. 17, vol. I, pp. 188—189).

In *Sarva—Darsana—Samgraha*, a lui Madhava Acharya, se spune că liberarea de această viaţă — liberare ce se află expusă şi ilustrată în toate sistemele filosofice şi religioase indiene depinde de «stabilitatea acestui trup omenesc» şi de aceea mercurul, care poate fortifica şi prelungi viaţa, e şi el un mijloc de eliberare. Un text citat în *Sarva—Darsana—Samgraha* spune că *«liberarea rezultă din cunoaştere, cunoaşterea din studiu şi studiul e posibil numai pentru acela care posedă un corp sănătos»*. Ascetul care aspiră la liberarea sufletului în această viaţă, trebuie să-şi facă mai întîi, spune Madhava, un corp glorios. Şi întrucît mercurul e produs din unirea creatoare dintre Hara şi Gauri, iar mica e produsă de Gauri, — mercurul şi mica sunt identificate cu Hara şi Gauri, ca principii cosmice. «Corpul glorios», divin, poate fi atins de către oameni prin mercur.

Dar ceea ce ne interesează direct e următoarea afirmaţie pe care o face Madhava: *«Sistemul mercurial nu trebuie privit ca un simplu elogiu al metalului, el fiind un mijloc imediat — prin conservarea trupului — pentru atingerea celui mai înalt scop, liberarea»*. Iar cartea alchimică, *Rasasiddhanta*, citată de Madhava, spune: *«Liberarea sufletului vital (JIVA) e expusă în sistemul mercurial, o gînditorule»*. Un text din *Rasarnava* şi altul, pe care Madhava nu-l numeşte *(anyatrāpi)* spune că un merit egal se cîştigă văzînd mercurul ca şi cel cîştigat văzînd şi adorînd simbolul şivait (falusul) din Benares sau oricare alt sfînt. *(Sarva—Darsana—Samgraha*, cap. IX, *Raseshvaradarsanam*, Ediţie sanskrită, Anandâsharama, Benares ed. II, pp.48—53; trs. Cowell şi Gough, London, ed. IV, 1904, pp. 137—144).

Referinţe la legătura dintre asceză yogică, magie şi alchimie se întîlnesc peste tot în vasta literatură manuscrisă a Evului mediu Indian, majoritatea aparţinînd feluritelor secte mistice şi tantrice ale budismului mahâyanic. Profesorul Giuseppe Tucci citează un comentariu al lui *Siddha Carpati* în care se pomeneşte de practicile magice şi alchimice ale acestor vrăjitori tantrici (cf. *Animadversiones Indice*, p. 137, în *Journal of Asiatic Society of Bengal* vol. XXVI, nr. 1, an. 1930).

Credinţa că yogii pot face aur — credinţă la care se referă textele orientale citate pînă acum — circulă încă în India modernă. *«Yogii pretind de asemenea că schimbă arama în aur, putere pe care o au, spun ei, de la unul din ordinele lor din timpul Sultanului Altitmish»* (*W. Crooke, Tribes and Castes of the N. W. Provinces*, Calcutta, 1898, vol. III, p. 61).

Despre un *saddhu* — alchimist pomeneşte şi *Oman*, în cartea sa *Mystics and ascetics of India* (p. 59 şi urm.) ceea ce dovedeşte că practicile alchimice n-au fost cu desăvîrşire utiate de către anumite secte mistice contemporane; deşi evident, legătura simbolică dintre literatura sufletului şi purificarea metalelor — pe care o menţionează Madhava — nu mai e întotdeauna înţeleasă. Un specimen din ideile şi orientarea alchimiştilor indieni contemporani se găseşte în broşura lui C. S. Narayanaswami Aiyar, *Ancient Indian Chemistry and Alchemy of the Chemico-philosophical Siddânta-system of the Indian Mystics* (Madras, I National Oriental Congress, 1925).

A cincea «putere» *(Siddhi)* printre cele opt mari *siddhi* acceptate de către Buddhişti se numeşte *rasa-rasayana* şi se referă probail la soluţia magică ce transformă metalele impure în aur, sau la băutura care dăruieşte nemurirea (cf. Benoytosh Bhattacharyya *Sâdhanamâla*, vol. II, Introduction, pp. 85—86, sanskrit text p. 350; Gaekwad's Oriental Series, Baroda, 1928). Renumitul filosof

și magician Buddhist Nagarjuna era în același timp și un mare alchimist (Alberuni, I. p. 189) deși studii recente tind a stabili o pluralitate de Nagarjuna (Tucci, *Animadversiones Indice* p. 147).

Textul din *Sarva—Darsana—Samgraha* e destul de explicit : operațiile alchimice ale rasayanei se referă mai mult la principii metafizice — asceză morală și ascensiune psihică — decît la operații fizice de laborator. Procesele fizico-chimice ale rasayanei sunt numai un vehicul sau un suport obiectiv al ascezei. Aurul, metalul perfect în erarhia minerală, corespunde — în erarhia psihică — sufletul liberat, autonom. Aurul reprezintă principiul viril, nemuritor și nestricător ; «Cel care îl poartă, moare la adînci bătrînețe» (Atharva Veda, cit. Ray, *A History of Hindu Chemistry*, vol. I p. IX) căci amuletul de aur îi comunică virtutea sa divină. Ca să fie luat intern trebuie să fie purificat și «fixat» mai întîi cu mercur (*Rasaratnasumchchaya*, cartea V, *Ray*, I. p. 105). Același rol îl joacă aurul în alchimia chineză, unde capătă valoarea cosmică a principiului viril, *Yang*, ca și jadul — și de aceea se pune în morminte ca să conserve trupul și mai ales să-l asimileze puterilor cerești pe care aceste două elemente le simbolizează. «*Dacă se pune aur și jad în cele nouă deschizături ale cadavrului el va fi ferit de putrefacție*» (cit. din *Ko Hung* de către Laufer Jade, *A study in Chinese Archeology and Religion*, Field Museum, Chicago, 1912, p. 299 notă). Iar în cartea *T'ao Hung-Ching*, din secolul al V, se află următoarea precizare : «*Cînd la deschiderea unui vechi mormînt cadavrul pare înăuntru ca viu atunci să știți că se află înăuntrul și în afara corpului o mare cantitate de aur și jad. Conform cu regulile dinastiei Han, principii și lorzii erau îngropați cu haine împodobite cu perle, și cu cutii de jad, pentru a feri corpul de descompunere*» (Laufer p. 299). Perlele simbolizează viața și rodnicia și se află în strînsă legătură cu scoicile și ghiocul, icoana principiului feminin (vulva ; scoica ; perla ; a doua naștere ; nemurirea ; cf. interesantele studii ale lui G. Elliot Smith, *The Evolution of the Dragon*, Univ. of Manchester, 1919). Scoica servea de amulet în India încă din timpul Atharva-Vedei : «*născută în ceruri, născută în mare, adusă din rîul (Sindhu), această scoică născută din aur, e amuleta noastră de viață prelungitoare*» (*cit. Ray*, I, p. IX). Călătorii străini au observat de mult că asceții rătăcitori indieni poartă fiecare cîte un ghioc, al cărui sunet e aducător de bine și belșug. De altfel scoica trădează în India urmele civilizației microneziene, studiate cu atîta pricepere în ultimul timp de către Sylvain Lévi, Jean Przluski și elevii lor.

Așa cum metalele — impure pentru că sunt «compuse» — se purifică și se reduc la principii pure prin operațiile alchimice, tot astfel prin asceză se purifică viața mentală și se obține independența perfectă a spiritului.

Interpretări alchimice ale experiențelor mistice ne sunt cunoscute și din alte surse. De pildă, sensul dat de alchimistul Jildâki (1342) poemelor misticului sufist Al Hallaj în care el crede a regăsi o descriere a «*Operației Mari*». Massignon (Al-Hallaj, *Martyr Mystique de l'Islam*, vol. II, p. 930) notează că legătura primitivă și strînsă care apropie simbolismul purificării ascetice a sufletului de cel al cercetării alchimice se găsește la cei mai vechi sufiști «*Ori care ar fi fost experiența chimică memorabilă care stă la originea simbolului medieval al MAREI OPERE — afinitatea se impunea apriori între aceste două drame legendare ale experimentării umane, acea a științei și acea a misticii ; între alchimistul în căutarea unui elixir, apa tinereței fără de bătrînețe, agent al transmutației universale — și ascetul în căutarea unui spirit. Jildâki se gîndea, cînd a comparat purificarea „sulfului roșu" cu Marea Operă, la „transsubstanțializarea sufletului prin asceză" doctrina hermetică pe care el o atribuie inexact lui Al. Hallaj. Asceza, abnegația și sacrificiul reprezintă pentru mistici alchimia divină, această adevărată Mare Operă care simbolizează dragostea*» (*Massignon* vol. II, pp. 930—931).

(Continuare în numărul viitor)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

FROM THE CONTENTS :

Culture and Creation : *Eminescu and German Romanticism* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) ; Fundamental Landmarks : *N. Filimon and the Beginnings of the Romanian Novel* (Al. Călinescu) ; *Eminescu and Geibel* (Dan Petrovanu) ; *L. Rebreanu or the Writer's Dignities* (Mihai Dinu Gheorghiu) ; *An Approach to V. Voiculescu's Sonnets* (Valeriu Anania) ; *T. Vianu's Aesthetics after the «Aesthetics»* (George Gană) ; Poetics : *Tradition and Innovation in Aesthetic Experience* (Hans Robert Jauss) ; *A Neglected Literary Convention — the Title* (Arnold Rothe) ; *Profane Literature* (Adrian Marino) ; *The Problems of German Translations from Romanian Literature* (Eva Behring) ; *The Phenomenon of the Literary Capital»* (Moriaki Watanabe) ; *Why Do I Write ? What Do I Believe in ?* (Ioan Alexandru, Octavian Paler) ; *Opinions and Attitudes :* Dan Zamfirescu, Alexandru George, Bucur Ţincu, Edgar Papu. Inedited texts by *L. Rebreanu, G. Călinescu, Mateiu Caragiale.* In this issue Marin Sorescu comments on I. Heliade Rădulescu's poetry. Our serial publication of Mircea Eliade's *Doctorate Thesis* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Culture et création : *Eminescu et le romantisme allemand* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) ; Repères fondamentaux : *N. Filimon et les débuts du roman roumain* (Al. Călinescu) ; *Eminescu et Geibel* (Dan Petrovanu) ; *L. Rebreanu ou les dignités de l'écrivain* (Mihai Dinu Gheorghiu) ; *Un aperçu sur les sonnets de V. Voiculescu* (Valeriu Anania) ; *L'esthétique de T. Vianu d'après «L'Esthétique»* (George Gană) ; Poétique : *Tradition et innovation dans l'expérience esthétique* (Hans Robert Jauss) ; *Une convention littéraire négligée — le titre* (Arnold Rothe) ; *La littérature profane* (Adrian Marino) ; *Problèmes des traductions allemandes de la littérature roumaine* (Eva Behring) ; *Le phénomène de la «capitale littéraire»* (Moriaki Watanabe) ; *Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Ioan Alexandru, Octavian Paler) ; *Opinions et attitudes :* Dan Zamfirescu, Alexandru George, Bucur Ţincu, Edgar Papu. Textes inédits par *L. Rebreanu, G. Călinescu, Mateiu Caragiale.* Dans ce numéro, *La poésie de I. Heliade-Rădulescu,* choix et commentaires par Marin Sorescu. On continue la publication en feuilleton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

Kultur und Dichtung : *Eminescu und die deutsche Romantik* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) ; Wesentliche Anhaltspunkte : *N. Filimon und die Anfänge des rumänischen Romans* (Al. Călinescu) ; *Eminescu und Geibel* (Dan Petrovanu) ; *L. Rebreanu oder die Würden des Schriftstellers* (Mihai Dinu Gheorghiu) ; *Über die Sonette von V. Voiculescu* (Valeriu Anania) ; *Die Ästhetik von T. Vianu nach der «Ästhetik»* (George Gană) ; Poetica : *Tradition und innovation in ästhetischer Erfahrung* (Hans Robert Jauss) ; *Eine vernachlässigte literarische Konvention — der Titel* (Arnold Rothe) ; *Die profane Literatur* (Adrian Marino) ; *Probleme der deutschen Übersetzung in der rumänischen Literatur* (Eva Behring) ; *Das Phänomen der «literarischen Hauptstadt»* (Moriaki Watanabe) ; *Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Ioan Alexandru, Octavian Paler) ; *Meinungen und Gesinnungen :* Dan Zamfirescu, Alexandru George, Bucur Ţincu, Edgar Papu. Unbekannte Texte von *L. Rebreanu, G. Călinescu, Mateiu Caragiale.* Marin Sorescu kommentiert in diesem Heft die Dichtung von I. Heliade Rădulescu. Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ:

Культура и художественное творчество: *Эминеску и немецкий романтизм* (Зое Думитреску-Бушуленга); Основа основ: *Н. Филимон и истоки румынского романа* (Ал. Кэлинеску) ; *Эминеску и Гебель* (Дан Петровяну) ; *Л. Ребряну — достоинство писателя* (Михай Дину Георгиу) ; *Общий взгляд на сонеты В Войкулеску* (Валериу Анания) ; *Эстетика Т. Виану после его «Эстетики»* (Джордже Ганэ) ; Поэтика: *Традиция и новаторство в художественном опыте* (Ганс Роберт Яусс) ; *Заглавие — литературная условность, находящаяся в пренебрежении* (Арнольд Роте); *Светская литература* (Адриан Марино); *Проблемы перевода румынской литературы на немецкий язык* (Эва Беринг) ; *«Литературная столица»* (Мориаки Ватанабе). *Почему пишу? Во что верю?* (Иоан Александру, Октавиан Палер) ; *Мнения и точки зрения:* Дан Замфиреску, Александру Джордже, Букур Цинку, Эдгар Папу. Неизданное: *Л. Ребряну, Дж. Кэлинеску, Матею Караджиалу.* Марин Сореску комментирует стихотворение И. Элиаде Рэдулеску. *Докторская диссертация* Мирчи Элиаде (продолжение).

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 34, fascicula I, pp. 1—176

Lei 30

În numărul viitor:

- N. Milescu — o controversă biografică
- *Profil contemporan:* Geo BOGZA
- *Confluențe:* Patrik GRIOLET, Heinrich SCHIRMBECK, J. v. SCHLEBRÜGGE
- *De ce scriu? În ce cred?* — Ana BLANDIANA, Luis ALEMANY
- *Confesiuni literare:* Adrian MARINO
- Alonso ZAMORA VICENTE: *Limbă și spirit într-un text de Azorín*
- Octavian GOGA: *Jurnal politic* (1931)

Administrația
I. S. I. A. P.
Piața Scînteii, 1
București

T2798

ANUL XXXIII
2
aprilie
iunie
1985

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

Director fondator:

G. Călinescu

În acest număr:

- *EMINESCU și romantismul german*
- *Repere fundamentale:* CARAGIALE, SLAVICI, REBREANU, BLAGA
- *Confesiuni literare:* Adrian MARINO, Heinrich SCHIRMBECK, Ionel JIANU
- *Dilematicul* GR. ALEXANDRESCU
- *Profil contemporan:* Geo BOGZA
- *Confluențe:* A. ZAMORA VICENTE
- În foileton: Mircea ELIADE — *Teza de doctorat* (X); OCTAVIAN GOGA — *Jurnal politic, 1931* (I)

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"
al Universității din București

1 IUL. 2014

IUL. 2005

Revista

de istorie

şi teorie

LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida
ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA
Membru corespondent al Academiei R. S. România

Colegiul editorial :
Redactor şef : Nicolae FLORESCU
Eva CATRINESCU ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU (redactor şef adjunct) ; I. OPRIŞAN

Coperta : Eugen STOIAN.

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Bucureşti, Bd. Schitu Măgureanu, nr. 1, sector 6, cod 70626, of. poştal 1.*
- Abonamentele în ţară se pot contracta la oficiile PTTR, agenţii şi factorii poştali, precum şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei, pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : 14.78.98.

Cititorii din străinătate se pot abona prin ROMPRESFILATELIA — Sectorul Export-Import Presă, P.O. Box 12—201, telex : 10376 prsfir, Bucureşti, Calea Griviţei, nr. 64—66.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

I 2798

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

U. IAȘI 2022

Revista

de istorie și teorie LITERARĂ

Anul XXXIII, Nr. 2, Aprilie — Iunie 1985

Sumar

3 **Progresul culturii : creație, sinteză, valorizare** (R.I.T.L.)
7 **«Năzuința seculară a unității»** (Ștefan ȘTEFĂNESCU)

CULTURĂ ȘI CREAȚIE

8 *Eminescu și romantismul german* — II (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)

TEXTE ȘI PRETEXTE

17 *«Cultura — modul specific de a exista al omului în univers»* (Mircea ELIADE)
20 *Limbă și spirit într-un text de Azorin* (Alonso ZAMORA VICENTE)
26 *Don Alonso* (O evocare de Marius SALA)

REPERE FUNDAMENTALE

28 *I. Slavici — începuturile scriitorului* (George MUNTEANU)
34 *I. L. Caragiale — o paradigmă a condiției umane* (Roxana SORESCU)
40 *O lectură textuală : «Adam și Eva» de Liviu Rebreanu* (Silvia URDEA)
43 *Poetica imaginii la Adrian Maniu* (Cristian MORARU)

ANCHETA NOASTRĂ

48 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspund Ana BLANDIANA și Adrian POPESCU)

POETICA

50 *John Searle și campionii deconstrucționismului* (Monica SPIRIDON)
53 *O convenție literară neglijată : titlul* — II (Arnold ROTHE)
59 *Filosofia poststructuralistă a lui Derrida* — III (Ioana Em. PETRESCU)

CONFESIUNI LITERARE

62 Adrian MARINO : *«Urmărind mereu o documentare metodică, tenace, îndârjită...»* (Convorbire realizată de Nicolae FLORESCU)
68 Leny CALER : *Fragmente de «amintiri»* (Prezentare de Lucia DEMETRIUS)

43163.

OGLINZI PARALELE

71 *Cehov pe urmele lui Dostoievski* (Albert KOVÁCS)
76 *Eminescu și Adolf Fick* (Renate MÖHLENKAMP și Dan PETROVANU)

PROFIL CONTEMPORAN

Geo BOGZA
82 *Sub semnul demnității, al dăruirii și al responsabilității* (Liviu CĂLIN)
84 *Un mare umanist contemporan* (Nicolae MECU)
Michel BUTOR
86 *Itinerar spiritual* — IX (Transcriere și traducere : Mihai RĂDULESCU)

SYMPOSION

89 *Aus alt mach neu ? Tradition und innovation in ästhetischer Erfahrung* — II (Hans Robert JAUSS)
99 Fenomenul «capitalei literare» : *August Strindberg et Paris ou le troisième cercle* (Patrick GRIOLET)
104 *Dilematicul Grigore Alexandrescu* (Mircea ANGHELESCU)

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

106 *«Versuri împletecite» și «versuri drepte» : Cîrlova, Nicoleanu, Stamati* (Antologie și comentariu de Marin SORESCU)

RESTITUIRI

112 *A fost Milescu în Italia ?* (Precizări de Mihai MORARU)
117 *Dimităr Veliksin — arestat și interogat* (Documentar de Rodica FLOREA)
120 *Aproape «o convorbire» cu Ionel Jianu* (Comentată de Mircea HANDOCA)
124 *Un «manuscris inedit» al lui Octavian Goga* (Prezentare de Ioan ȘERB)

CRONICA EDIȚIILOR

126 Herodot, *Istorii*, ediție de Liviu Onu și Lucia Șapcaliu (Dumitru VELCIU)
130 Dimitrie Gusti, *Ritorică pentru tinerimea studioasă* (Maria PLATON)
132 *O ediție a prozei argheziene în limba rusă* (Marian VASILE)

OPINII ȘI ATITUDINI

134 *Din nou despre «integrala Eminescu»* (Observații polemice de Z. ORNEA)
139 *Controverse : «Cazul Blaga»* — IV (Pavel ȚUGUI)
142 *Profesiune de credință : I. Amurg de zei* (Heinrich SCHIRMBECK)
146 *Sursologie eminesciană și... etică profesională* (D. VATAMANIUC)

151 BREVIAR

151 AQUA FORTE

ÎN FOILETON

153 Mircea ELIADE : *Teza de doctorat* — X (Text îngrijit de C. POPESCU-CADEM)
155 Octavian GOGA : *Jurnal politic — 1931* (Argument și note de Mircea MUȘAT. Text stabilit de Ioan ȘERB)

«În toate domeniile, dar mai cu seamă în cercetare, se cere un spirit de răspundere, inițiativă, îndrăzneală și cutezanță revoluționară. Cred că mai mult decît în alte sectoare se poate afirma că a fi om de știință, cercetător, înseamnă a fi revoluționar, a acționa întotdeauna împotriva a tot ce este vechi și perimat, pentru promovarea a tot ce este nou în toate sectoarele economico-sociale. Să facem în așa fel încît știința românească să acționeze în spirit revoluționar, în toate domeniile».

NICOLAE CEAUȘESCU

(Din *Cuvîntarea* la *Congresul Științei și Învățămîntului*)

PROGRESUL CULTURII : CREAȚIE, SINTEZĂ, VALORIZARE

Adevărat document programatic, cu valențe înnoitoare pentru întreg domeniul de activitate al cercetării științifice și învățămîntului românesc, *Cuvîntarea* Secretarului General al Partidului la deschiderea lucrărilor Congresului Științei și Învățămîntului din 28 noiembrie a.c. a adus în prim-planul atenției necesitatea angajării științei naționale, cu hotărîre, responsabilitate și maturitate revoluționară, în vastul proces de făurire a civilizației socialiste și comuniste în patria noastră, avînd ca factori decisivi progresul multilateral, problemele eficienței economice, creșterea continuă a productivității și rentabilității muncii, promovarea energiei intelectuale românești în rîndul celor mai moderne realizări și orientări științifice mondiale, sesizarea și aprofundarea noilor fenomene și legități economice și sociale care apar în dezvoltarea omenirii. «*Cercetarea științifică și tehnologică* — a spus cu acest prilej tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU — *trebuie să pornească permanent de la concepția revoluționară, materialist dialectică, de la faptul că procesul cunoașterii nu s-a încheiat și nu se va încheia niciodată, că există numai probleme necunoscute, dar care pot fi descoperite și cunoscute. Tot ce s-a realizat pînă acum, inclusiv în domeniul științei, al cunoașterii umane în general, constituie o bună bază de pornire pentru noi descoperiri în toate domeniile. Știința românească trebuie să se angajeze cu toată hotărîrea în activitatea revoluționară de cercetare și descoperire a noi și noi taine ale naturii și universului, să-și aducă o contribuție tot mai însemnată la îmbogățirea tezaurului științific național și universal. Să facem totul pentru ca toate cuceririle științei și tehnicii, ale cunoașterii umane să servească bunăstării poporului, a tuturor popoarelor, progresului lor economic și social, libertății și independenței fiecărei națiuni, cauzei colaborării internaționale și păcii în lume!*». Această poziție profund umanistă, riguros științifică, de înaltă responsabilitate pentru destinul patriei și al lumii, constituie programul de lucru cu adevărat revoluționar, al tuturor oamenilor de știință, hotărîți mai mult ca oricînd să-și închine forțele creatoare, întreaga putere de muncă idealului nostru suprem, edificarea socialismului și comunismului pe pămîntul României.

Dacă în istoria civilizației *progresul* privește contextul socio-economic și evoluția mentalităților, în creația artistică el «se rezumă» la schimbările de ordin moral, dar mai ales la mutațiile înregistrate în planul tehnicilor de edificare a

discursului (poetic, epic, teatral). În critica și istoria literară, însă, noțiunea de *progres* capătă cele mai cuprinzătoare semnificații. Factorul moral (mentalitatea specifică de receptare a produsului artistic) și cel profesional (statutul disciplinei, acceptat și practicat, după caz, ca subordonare, ca realitate autonomă sau în relație de complementaritate cu condiția literaturii), afluxul informațional (erudiția și specializarea) și marca stilistică a autorului, metodologia și orizontul comparatist, caracterul programatic și conținutul științific al disciplinei, *«critique des moeurs»* și *«critique de nourriture»*, evoluția sistemelor filosofice și a codurilor etice, ș.a.m.d. — toate aceste elemente configurează contextualitatea actului critic, a istoriei și teoriei literare, purtătoare, prin sine, de progres ori înscrise dialectic în orizontul infinit al inovației ca necesitate, și modelează (readaptează continuu) specificul cercetării literare.

Acumulările enorme de informație, ritmul debordant în care se schimbă metodele de investigație, permanenta revalorizare a cunoștințelor, apariția (aproape anuală !) de noi ramuri ale științei, procesul — lent, dar ireversibil — de demetropolizare a culturii și, drept urmare, asimilarea și punerea în prim plan a unor fenomene etnospirituale noi, modernizarea ultrarapidă a tehnicilor de stocare, actualizare și manevrare a datelor într-un context mondial marcat — așa cum se subliniază repetat în documentele de partid — de evoluția amenințătoare a unor stări politice, economice și psihosociale (escaladarea cursei înarmărilor, decalajul economic Nord-Sud, pericolul atomic, foametea, șomajul, insecuritatea planetară, alienarea individuală etc.) care au o profundă, deși implicită, influență asupra devoltării culturii, în ansamblul acesteia — sînt numai cîteva caracteristici ale secolului XX, fixat parcă prin definiție sub semnul relativității.

În aparența ei «seninătate ucronică», de dialog cu valențele perenității, cercetarea literară se înscrie, în fond, într-o sincronică dezbatere cu prezentul literaturii. Un prezent pentru care biblioteca (folosim termenul în accepție categorială) nu mai e demult un «refugiu», ci un «avanpost». Astfel încît necesitatea permanentei deschideri către nou și valoare, a asimilării culturale la toate nivelele societății, reprezintă un deziderat logic și legic, pe care politica României socialiste, în *Epoca Nicolae Ceaușescu*, îl situează pe bună dreptate ca orientare strategică prioritară. În acest sens, sînt cu totul pilduitoare și angajante cuvintele Secretarului General al Partidului, rostite la 11 iulie 1985, în cadrul Adunării solemne constituie cu ocazia conferirii calităților de membru titular și președinte de onoare al Academiei Republicii Socialiste România tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU : *«Omenirea se află într-o etapă în care cuceririle științei, în toate domeniile, au un rol de seamă în dezvoltarea forțelor de producție, în lărgirea orizontului de cunoaștere a universului. Noua revoluție tehnico-științifică pe plan mondial impune ca o necesitate obiectivă pentru poporul nostru — și, în acest cadru, aș dori să subliniez, pentru știința românească, pentru toate instituțiile de cercetare din toate domeniile — de a se angaja cu întreaga forță și hotărîre în această nouă revoluție tehnico-științifică. Viitorul poporului nostru — ca și al altor popoare — este strins legat, determinat de felul cum vom ști să acționăm pentru a ridica la un nivel superior întreaga activitate de cercetare științifică. Dacă vom rămîne în urmă în noua revoluție tehnico-științifică — aceasta va avea repercusiuni, pentru multă vreme, asupra întregii vieți a poporului nostru»*.

Angajat în prezent în înfăptuirea unor proiecte de anvergură națională *(Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine, în periodice, Vocația europeană a culturii române, Bibliografia I. L. Caragiale*, ediția critică a *Operei* lui G. Călinescu. *Literatură română contemporană. II. Proza*, edițiile B. P. Hasdeu, I. Heliade-Rădulescu, I. Golescu, Matei Caragiale, Duiliu Zamfirescu, alte volume din seria *Documente și manuscrise literare*, monografia revistei *Adevărul literar și artistic)*, beneficiind de prezența și prestigiul unor specialiști în, practic, toate epocile, curentele și pentru toate momentele decisive ale istoriei literaturii române, ca și de prezența unor cercetători a căror principală preocupare o constituie orizontul comparatist, Institutul de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» este, în același timp, o prezență — cu multiple forme de manifestare — pe plan internațional și un element catalitic (transmițător și modelator) în ansamblul procesului de formare a noilor promoții de istorici literari.

Totodată, cercetările cu caracter aplicativ, contribuțiile documentare, prezența permanentă în periodicele de specialitate, participările la aproape toate colocviile, simpozioanele, sesiunile de comunicări din țară, ș.a.m.d., sînt dublate

de planurile de cercetare fundamentală, căci, după cum afirma tovarășa Elena CEAUȘESCU în cuvîntarea rostită în încheierea lucrărilor Congresului Științei și Învățămîntului, *«trebuie dezvoltată și mai mult cercetarea fundamentală de perspectivă, în toate domeniile cunoașterii umane, pentru a deschide noi orizonturi cercetării aplicative și a spori aportul științei la progresul general al țării, la îmbogățirea tezaurului gîndirii științifice universale»*. Sistemul unitar al cercetării fundamentale și aplicative reprezintă, și în sfera noastră de activitate, un factor hotărîtor al dezvoltării permanente a științei literare prin formarea de specialiști multilateral pregătiți, capabili să îmbine, în munca lor de zi cu zi, exigențele creației și sintezei cu cele ale analizei și valorificării.

Cele mai diverse metode de investigare și valorizare a textului literar — monografism, tematism, semiotică, sociologie, naratologie etc. — specializarea fermă într-un domeniu sau conjugarea apetitului pentru textologie cu practicarea frecventă a foiletonisticii sînt trăsături care impun, dar și obligă. Obligă, pe de o parte, la conștiință profesională, la probitate, erudiție și echilibru, iar pe de altă parte, la modernizarea continuă a instrumentarului, ca și la exercitarea spiritului polemic constructiv, ori de cîte ori e nevoie, pentru restabilirea adevărului istoric și literar.

După cum se știe din examinarea evoluției cercetării literare în ansamblul ei, aceste condiții au fost cîteodată, din păcate, deliberat sau inconștient evitate. În primul rînd, «specializarea» este înțeleasă uneori restrictiv, reducționist. Se uită faptul simplu (dar poate de aceeea... complicat) că numai *interdependența* fenomenelor culturale oferă esența unui fapt artistic veritabil. Că a te fixa în secolul XVII, de pildă, nu înseamnă a neglija orizontul de așteptare al contemporaneității (tradiția *depinde*, oricît ar părea de paradoxal, de optica prezentului). Că a te specializa în simbolism sau expresionism nu înseamnă a neglija — sau, mai rău, a nega — literatura, să zicem, a secolului XVIII. Că, la ora de față, a edita un text înseamnă infinit mai mult decît copiere și colaționare; înseamnă fixarea lui nu doar în sincronie, ci și în diacronie, odată cu extragerea coeficientului de actualitate și, eventual, de perenitate, al operei. În sfîrșit angajarea în obiective de perspectivă nu poate evita prezența în presa de specialitate, prezentarea obiectivă, în spirit polemic, dacă este cazul, a propriilor rezultate, prezentare făcută ritmic, supunînd atenției publice un subiect sau altul, ori încercînd anularea unor optici deformate, ce deturnează adevărul sau îl prezintă superficial, trunchiat, fără nuanțe sau fără informația adecvată.

Sincretismul istoriei literare de azi este o realitate (și, totodată, o necesitate) programatic ignorată de cel care înțelege specializarea în sens îngust. Sintagma atît de des uzitată în istoria literară, de «punere în lumină» a (valențelor) unei opere presupune în momentul de față, în persoana celui care o întreprinde, coexistența textologului cu teoreticianul, a istoricului cu hermeneutul, a criticului literar cu comparatistul. De această mutație (radicală în unele privințe) nu poate da seama decît frecventarea celor mai noi și valoroase realizări în domeniu, pe plan național și mondial. Or, nu rare sînt cazurile cînd, cantonat ani și chiar decenii la rînd în secolul Cutare sau în opera lui Cutare, cercetătorul pierde cu totul din vedere aria referențială universală, precum și contribuțiile provenind de la alte discipline sau metodologii și care i-ar servi puncte esențiale de sprijin. A medita la toate acestea în contextul actual de dezvoltare a științei, în speță a istoriografiei literare românești, este, concomitent, o datorie profesională și una de conștiință politică, dimensiune specifică, în socialism, omului de cultură.

În al doilea rînd, o accepție eronată a «specializării» derivă fie dintr-un orgoliu nemăsurat, care vede în orice preocupare similară o «primejdie», un «preopinent nedorit», dacă nu un «intrus», fie dintr-o modestie păgubitoare, ce anulează spiritul polemic, atît de necesar într-o societate democratică și dinamică, în care *unitatea* concepțiilor politice nu desființează, ba chiar presupune cu necesitate *diversitatea* punctelor estetice de vedere. Profund dialectic, spiritul polemic, practicat, evident, cu justețe, obiectivitate și elasticitate, abolește *per se* fixitatea ierarhiilor și, cum bine se știe, fiind subliniată în numeroase rînduri în cuvîntările tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, lupta împotriva rigidității în gîndire, a șablonării și birocratismului intelectual este o condiție fundamentală a omului de tip nou, a omului de știință cu precădere. *«Se impune* — afirmă Secretarul General al Partidului — *să avem întotdeauna o atitudine critică față*

de tot ceea ce este vechi și perimat, înlăturînd fără teamă tot ce nu mai corespunde noilor realități. Să promovăm cu îndrăzneală tot ce este nou, acționînd în orice împrejurări ca adevărați revoluționari».

Spirit revoluționar în cercetarea literară înseamnă, așadar, a face să consune mai mulți factori : definirea propriului domeniu (erudiția *în materie*), educarea continuă a gustului prin elasticitate metodologică (erudiția în sens larg), orizont comparatist, interdisciplinaritate, dar și exercitarea promptă, coerent-constructivă, onestă însă fermă, a acțiunii polemice. Cu alte cuvinte, depășirea cantitativului, a dopajului factologic (etapă preliminară, pe cît de firesc necesară, pe atît de riscantă prin perpetuare) prin conturarea și aplicarea viziunii proprii pe teritorii culturale cuprinzătoare.

Prin definiție aproape, istoricul literar este dotat, într-o măsură infinit superioară criticii literare de primă instanță (fie aceasta «de întîmpinare» ori «de direcție», atașată permanent și indisolubil actualității literare) cu acel bun scepticism derivat din «calmul valorilor», din stabilitatea oferită de perspectiva istorică. Dar a transforma acest echilibru în conservatorism ori negativism, pur și simplu, este o eroare egală cu cea a spiritului iconoclast, ce decretează noutatea absolută fără un examen prealabil și serios al tradiției.

Fundamentală necesitate pentru întemeierea orizontului științific al cercetării literare, cunoașterea istoriei naționale — în autonomia și interdependența dezvoltării etapelor definitorii ale acesteia — capătă în contextul politic actual o însemnătate deosebită. Cum a demonstrat-o în nenumărate rînduri realitatea și cum subliniază Secretarul General al Partidului *«trebuie să combatem cu hotărîre orice manifestări șoviniste, naționaliste, rasiste. Să luăm o poziție fermă față de acțiunile cercurilor reacționare străine, imperialiste, de renaștere a neofascismului, a revanșismului, sub orice formă s-ar manifesta și oriunde ar exista acest lucru !»* În consecință, *«este necesar să combatem asemenea manifestări oriunde s-ar produce ele, și trebuie să luăm poziție împotriva lor și pe plan internațional. Aceasta este o necesitate a luptei pentru pace, a luptei pentru socialism, a luptei pentru dezvoltarea solidarității internaționale».* Ca părți componente ale istoriei naționale, arta, în totalitatea expresiilor sale, și cercetarea literară, în particular, trebuie să aibă permanent în vedere gravitatea încărcată de semnificații a acestor probleme. Denaturarea adevărului istoric, generată de impulsurile obscure și violente ale spiritului revanșard, este, din nefericire, un fenomen care încă persistă. O realitate confirmată nu demult de concluziile eronate ale unor «studii» agresive și false din punct de vedere istoric asupra continuității românești în Transilvania și a unității noastre naționale, apărute peste hotare, și care au făcut, întru totul legitim, obiectul intervențiilor deplin întemeiate pe realitățile istorice și drepturile inalienabile ale poporului român, intervenții semnate de istorici reputați (vezi *România literară* nr. 49/1985 și *Contemporanul*, nr. 49/1985). Astfel de luări de poziție reprezintă o datorie esențială nu numai pentru specialiștii în istoria națională, dar și pentru cercetarea literară, care, în acest cadru, deține o misiune deosebit de importantă, aceea de a pune mereu în lumină sensurile perene ale culturii, expresie majoră a idealurilor și trăiniciei neamului românesc. Este înscris aici cel mai nobil imperativ al profesiunii noastre.

După cum se știe, noțiunea de progres privește deopotrivă — dacă nu chiar : cu precădere — dezideratele, viitorul. Sarcinile ce revin oamenilor de cultură în momentul de față au o maximă însemnătate și ele vizează întîi de toate conceperea actului științific, inclusiv literar, ca *interdisciplinaritate*. Spiritul revoluționar în domeniul cercetării implică în mod stringent actualitatea informației, cunoașterea directă și la zi a evoluției cunoașterii umane pe plan mondial, promovarea specificului cercetării naționale în rîndul celor mai noi și eficiente curente de gîndire. În al doilea rînd, pe planul conștiinței individuale principalul deziderat rămîne *«lupta cu inerția»*, cu rutina, conservatorismul și unilateralizarea, lupta cu lenea antipolemică. *«Omenirea* — arăta tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, — *se află într-o asemenea etapă a dezvoltării în care știința reprezintă cea mai puternică forță a progresului economic și social. Pornind de la această realitate, nu trebuie să uităm nici un moment că edificarea socialismului și a comunismului nu se pot realiza decît pe baza celor mai noi cuceriri ale științei și tehnicii, pe baza cunoașterii umane în general».*

«NĂZUINȚA SECULARĂ A UNITĂȚII»

În deschiderea Marii Adunări Naționale de la Alba-Iulia din 1 decembrie 1918 George Pop de Băsești, președintele Adunării spunea, printre altele: *«Vrem să zdrobim lanțurile robiei noastre sufletești, prin realizarea marelui vis al lui Mihai Viteazul: unirea tuturor celor de o limbă și de o lege într-un singur și nedespărțit Stat Românesc»*. Numele lui Mihai Viteazul avea să revină, și opera lui să fie invocată în cuvîntările multor vorbitori la Adunarea Națională. Pentru cei peste 100.000 de participanți la Alba-Iulia, Mihai Viteazul reprezenta un important moment de referință în luarea hotărîrii lor privind soarta națiunii române.

Creația politică a lui Mihai Viteazul, reconstituirea, în formă românească, a vechii Dacii, a constituit pentru generațiile din etapele ulterioare ale luptei pentru unire, torța care le-a luminat drumul și le-a întărit voința în edificarea statului modern român unitar. Doctrina națională a daco-românismului, ce dezvolta în condițiile epocii moderne planul dacic, avînd drept model înfăptuirea politică din 1599—1600 a lui Mihai Viteazul, exprima aspirația de unitate și neatîrnare națională.

Marile evenimente istorice din prima jumătate a secolului al XIX-lea, revoluțiile de la 1821 și 1848, au integrat problema unității românilor, ca pe o sarcină națională. Animată de năzuința înlăturării regimului fanariot, revoluția condusă de Tudor Vladimirescu a contribuit la consolidarea autonomiei Principatelor Române și a chemat, prin cuvîntul conducătorului ei, la unirea forței muntenilor și a moldovenilor, *«ca unii ce sîntem de un neam și de o lege»*.

Scrierile fruntașilor revoluției de la 1848, publicațiile vremii — *Pruncul român* sau *Poporul suveran*, programul lui Mihail Kogălniceanu, *Dorințele Partidei Naționale* ca și alte documente programatice — se sprijineau de asemenea pe solidaritatea tuturor românilor, pe adeziunea fierbinte a muntenilor, moldovenilor și transilvănenilor la idealurile naționale.

Unirea a polarizat, în perioada următoare, eforturile tuturor forțelor active ale populației, a devenit cauza scumpă a minților luminate ale țării și a fost îmbrățișată cu ardență și cu admirabilă dăruire de mase. În cadrul unei largi și cuprinzătoare mișcări, intim legate de toate firele tradiției anterioare de unitate, și într-o situație internațională care a dat problemei românești un relief deosebit, România modernă a putut deveni realitate, prin marele act de la 24 ianuarie 1859, care a unit Moldova cu Muntenia sub sceptrul lui Alexandru Ioan Cuza și prin amplul program de reforme ce caracterizează «epoca Unirii».

Proclamarea independenței în 1877 și consfințirea ei pe cîmpul de luptă au contribuit la creșterea prestigiului națiunii române, au făcut ca statul român să devină centru polarizator al întregii națiuni române, spre București îndreptîndu-se privirile românilor din ținuturile românești supuse dominației străine. În Transilvania, îndeosebi, în condițiile asupririi austro-ungare, s-a intensificat mișcarea de eliberare, concretizată spre sfîrșitul secolului prin importantul document de răsunet european al Memorandum-ului.

La începutul secolului al XX-lea, unirea poporului român într-un singur stat devenise o necesitate stringentă, reclamată impetuos de legile dezvoltării istorice, de progresul societății românești.

Procesul de destrămare a monarhiei austro-ungare, determinat de mișcările sociale și naționale ale popoarelor pe care ea le subjugase, și accelerat de înfrîngerile militare suferite de Puterile Centrale în a doua parte a războiului din 1914—1918, ca și influența pe care a avut-o triumful Marii Revoluții din Octombrie 1917 în intensificarea luptei de eliberare socială și națională a popoarelor, au fost factorii externi care au înlesnit realizarea statului național unitar român.

Cu o mare forță de pătrundere a esenței procesului istoric, care a condus la triumful idealului național, cu înaltă prețuire pentru tradițiile glorioase de luptă ale poporului nostru pentru unitate, libertate și independență națională, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU arăta: *«Nimeni, în afară de popor, nu poate pretinde că a înfăptuit Unirea. Analiza desfășurării evenimentelor demonstrează elocvent că formarea statului național unitar român nu este rezultatul unor înțelegeri încheiate la masa tratativelor, ci rodul luptei întregului popor, însuflețit de năzuința seculară a unității de hotărîrea de a împlini visul pentru care au luptat și s-au jertfit atîtea generații de înaintași». «Tratatul de pace nu a făcut decît să consfințească de fapt, situația stabilită ca urmare a luptei maselor populare»*.

Ștefan ȘTEFĂNESCU

Zoe Dumitrescu-Buşulenga

EMINESCU ȘI ROMANTISMUL GERMAN

Argument (II)

Etapa studiilor în capitala prusacă a fost aparent puțin fecundă pentru Eminescu sub raportul creației. Dar din datele de biografie rămase, destul de sărace, se pot reconstitui cîteva direcții semnificative în orientarea mai departe prin cultura germană. Mai întîi, cursurile universitare reluate (nu le mai numim, ele fiind, ca și cele urmate la Viena, prea bine cunoscute). Apoi, foarte semnificativă, traducerea (începută sau continuată) din Critica rațiunii pure *(Kritik der reinen Vernunft), de Immanuel Kant, care se instaurează ca o constantă în gîndirea eminesciană.*

Aci se cuvine totuși să intervenim cu o precizare pentru a clarifica mai îndeaproape natura relației dintre Eminescu și filosofia kantiană la Berlin, deoarece această relație a suferit o oarecare modificare față de etapa anterioară a interesului pentru sus-zisa filosofie.

Ceea ce-l fascinase pe tînărul studios dintru început în criticismul kantian, în filosofia transcendentală, fusese enorma deschidere pe care o oferea în sfîrșit cunoașterii. Treptat însă, obișnuindu-se cu acel gigantic orizont epistemologic, Eminescu a început să privească mult mai atent la mecanismul propriu-zis al cunoașterii, pe care Kant îl desfăcuse. Cu cuvintele din Curierul de Iași *(1876), unde comenta o prelegere a prietenului V. Pogor : «*Astfel el *(Kant, n.n.)* disface ca un ceasornicar întreg aparatul cugetării și arată că esperiența nu este nimic decît analizarea unor reacțiuni ale sistemului nostru nervos»[41].

Un interes antropologic tot mai accentuat îl făcea să ia în considerație omul ca ființă cunoscătoare, cu toate articulațiile psihologice, dar și omul ca voință liberă, alcătuitor al propriului caracter. Particularitățile ființei în sine, ca și acelea care marcau o apartenență la o etnie, aveau să-l atragă în mod precumpănitor în anii berlinezi de studiu. Așa s-ar explica, poate, mai coerent, legătura internă dintre traducerea Criticii rațiunii pure *și atenția cu care urmărea știința destul de recent dezvoltată atunci în Germania, denumită* Völkerpsychologie *(psihologia popoarelor sau etnopsihologia).*

Întîlnirea lui Eminescu cu acea Völkerpsychologie *mai de timpuriu și, firește, la un nivel mai de suprafață, se anunța încă dintr-o însemnare pe marginea traducerii lui Rötscher, cea începută la București și încheiată, pare-se, la Viena*[42]. *Aprofundarea disciplinei respective, cu toate consecințele ei, s-a produs totuși la Berlin, în atmosfera în care ecourile marelui romantism german persistau în activitățile oamenilor de litere, dar și ale filosofilor și oamenilor de știință, exaltate cumva și de revirimentul sentimentului național, în urma războiului franco-german din 1870, încheiat cu capitularea Franței. Mergînd înapoi pe acest filon al atracției irezistibile, față de etnopsihologie și de toate elementele ei constitutive, suferite*

---

[41] M. Ciurdariu, *Eminescu și gîndirea filosofică*, în vol. *Studii eminesciene*, Buc., 1965, p. 98.

[42] Perpessicius, *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, Buc., 1961, p. 95.

de Eminescu, putem face supoziţia, destul de verosimilă de altfel, a contactului preponderent al poetului, la Berlin, cu cele mai importante şcoli sau grupuri romantice germane, în special cu acelea de la Jena şi Heidelberg, şi mai cu seamă cu acesta din urmă. Contact retrospectiv, desigur, întărit de matura, acum, reflecţie a căutătorului tot mai însetat de descoperirea adevărului privind fundamentala legătură între artist şi poporul său.

Etnopsihologia se născuse, ca ştiinţă, dintr-o atitudine care avea să devină tipic romantică, luată însă aproape cu un secol înainte de un notoriu gînditor, precursor al romantismului, care a şi determinat prin ea una din direcţiile majore ale romantismului mai întîi german, după aceea european. Johann Gottfried Herder a teoretizat cel dintîi, în lucrările sale de istorie şi filosofia culturii, valorile considerabile, de o inconfundabilă specificitate, ale producţiilor populare purtînd pecetea spiritului naţional. Goethe însuşi, după celebra întîlnire de la Strassburg, în 1770, a învăţat, de la acest entuziast prieten al său, importanţa istoriei naţionale şi mai cu seamă a folclorului, care i-au schimbat, pur şi simplu, cursul creaţiei ameninţate pînă atunci de academism şi convenţie. Iar pentru romantici, aceste izvoare de inspiraţie, adică istoria (cu precădere a veacului de mijloc) şi cîntecul popular au devenit absolut obligatorii, ele purtînd, în cea mai mare şi necontestată măsură, indelebilul sigiliu al psihologiei particulare a popoarelor, care se exprimă astfel nemijlocit.

Şi dintre toate şcolile romantice germane, aceea de la Heidelberg a crezut mai tenace şi mai eficient în folclor ca sursă intarisabilă a poeziei autentice. Achim von Arnim şi Clemens Brentano au făcut să coincidă momentul apariţiei pînă azi celebrei lor culegeri de folclor[43]*, cu dramatica etapă a istoriei statelor germane invadate de armatele napoleoniene. Acţiunea lor a fost urmată foarte de aproape de Joseph Görres cu* Die teutschen Volksbücher *(Cărţile populare germane), apărute în 1807, apoi de vestiţii fraţi Jacob şi Wilhelm Grimm, mai întîi cu* Kinder- und Hausmärchen *(Poveşti pentru copii şi cămin), apărute între 1812—1815, şi după aceea cu* Deutsche Sagen *(Legende germane) publicate între 1816—1818. Şi deşi disputele dintre Achim von Arnim şi fraţii Grimm au ajuns la o oarecare vehemenţă, ele s-au păstrat doar pe tărîmul folcloristic, al modalităţii de culegere*[44]*, sensul învierii unui trecut încărcat de roadele creativităţii populare rămînînd pentru toţi cei mai înainte numiţi, ca şi pentru urmaşii lor, sensul capital. De altfel, ceea ce scria Goethe în recenzia generos acordată primului volum din culegerea Arnim-Brentano conţinea un adevăr universal atunci cînd marele poet compara raportul dintre poezia cultă şi cea populară cu «priveliştea şi amintirea tinereţei pentru vîrsta înaintată»*[45] *şi socotea poezia populară tot ca o expresie a «geniului poetic originar». Apoi, tot în aceeaşi direcţie a cercetării originilor, grupul din Heidelberg s-a ocupat şi de mitologie, avînd în sînul său un specialist ca Georg Friedrich Creutzer, autor al unui studiu pătruns de ideile romantice, apărut în 1810 şi intitulat* Symbolik und Mythologie der alten Völker *(Simbolica şi mitologia vechilor popoare).*

Oricum, de la aceştia toţi porneşte, ca dintr-un punct de plecare unanim recunoscut şi acceptat, direcţia puternică de studiere a trăsăturilor distinctive în psihologia popoarelor, menite să explice, în mod complementar, tocmai specificitatea creativităţii fiecăruia. Adică, după titlul celei de-a doua ediţii a culegerii de poezii populare alcătuită de Herder, tocmai «vocile popoarelor în cîntece» («Stimmen der Völker in Liedern»). Şi cum în special această şcoală din Heidelberg, dominată de figura prestigioasă a universitarului Fichte, a generat o mişcare ştiinţifică, legată de cercetarea limbii, istoriei naţionale, folclorului, mitologiei, o ramură s-a îndreptat şi înspre aceea Völkerpsychologie *(etnopsihologie) care avea să-l intereseze atît de mult, peste 60 de ani, pe Eminescu.*

De pe la jumătatea secolului XIX, disciplina a fost susţinută şi de o revistă cu destulă notorietate europeană şi chiar românească, Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft *(Revista de etnopsihologie şi ştiinţă a limbii). Editată de doi universitari berlinezi, descinşi din direcţia orientării lui Joseph Görres, H. Steinthal şi M. Lazarus, revista a circulat şi în ţara noastră printre specialişti. B.P. Hoşdeu folosea un text din Steinthal ca* motto *în* Columna *lui*

---

[43] Este vorba de culegerea de cîntece populare *Des Knaben Wunderhorn (Cornul fermecat al băiatului)*, publicată între 1806—1808, în două volume, al treilea apărînd mult mai tîrziu.

[44] Ion Rotaru, în *Eminescu şi poezia populară*, Buc., 1965, p. 26, preţuia la fraţii Grimm mai ales fidelitatea faţă de textul popular.

[45] Apud Clemens Heselhaus, *Die romantische Gruppe in Deutschland*, în vol. *Die europäische Romantik*, Fr. am Main, 1972, p. 67.

Traian, *vol. III, an IX, 1882*[46]. *Titu Maiorescu, care cunoştea şi el bine revista, a ţinut chiar să-l întîlnească pe profesorul Lazarus la Berlin, cu prilejul unei călătorii întreprinse în 1873, pe cînd Eminescu se afla acolo deci, în luna ianuarie, după cum nota criticul*[47]. *Chiar mai devreme, A. D. Xenopol îi comunica tot de la Berlin lui Iacob Negruzzi, într-o scrisoare din 1869, că parcursese un studiu al celor doi universitari citaţi şi avea intenţia să-l traducă în româneşte. Era vorba de studiul intitulat* Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie *(Idei introductive asupra etnopsihologiei), cunoscut şi de Eminescu şi rezumat în timpul şederii sale la Viena. Tot la Viena citise şi lucrarea lui Lazarus,* Leben der Seele *(Viaţa sufletului), pe care o cita în mss. 2285, f. 177v*[48].

Gîndind neîncetat la naţiune şi la raportul exponenţial dintre aceasta şi insul investit cu responsabilităţi spirituale superioare, Eminescu putea nota undeva : «Eu e Dumnezeu. Naţiunea mea e lumea. Cum fără eu nu e Dumnezeu, astfel fără naţiunea mea nu e lumea. Naţiunea, acest complex de euri»[49]. *Departe de a exprima un punct de vedere solipsist, această notaţie fugară foarte timpurie (trecută, pare-se, pe hîrtie, înaintea studiilor universitare) stabileşte nişte legături indisolubile între fiinţă şi apartenenţa la repere fundamentale, între care naţiunea dobîndeşte un statut dătător de nobile certitudini.*

Puţin mai tîrziu, adîncind cugetarea sa asupra popoarelor într-un fel asemănător cu cel din Geniu pustiu, *Eminescu nota într-un manuscris momentele prin care trece o gîndire colectivă, evident unitară :* «Momentul întîi popoarele învaţă a cugeta, momentul al doilea cugetă asupra sa însuşi, al treilea cugetă asupra lumii întregi şi pentru lumea întreagă. Cel dintîi e receptiv, cel al doilea emancipă individualitatea naţională de sub sarcina recepţiunii făcînd-o să cugete cauza sa însuşi, al treilea în fine e floarea de aur ce bucura lumea întreagă»[50]. *Această distingere între etape, care are un caracter mai degrabă vicolian sau herderian decît hegelian, strînge în concisa formulare a poetului relaţia dintre gîndirea specifică a unui popor şi înrîuririle exercitate de restul lumii, într-o devenire foarte interesantă, progresivă.*

Şi ni se pare că, tacit, Eminescu rezuma aci, cu un foarte acut şi foarte personal simţ istoric *(acela pe care am văzut că-l reclama de la orice apartenent autentic al unui popor), propriile etape de dezvoltare ale poporului român. Căci faza întîi ar însemna, poate, lunga etapă a formaţiei unui profil particular, cu receptarea nediferenţiată de influenţe din afară (eventual traductibilă în formula importării formelor fără fond), iar a doua ar reprezenta faza luării de conştiinţă de sine, de realizare a organicităţii gîndirii care poartă pecetea unei specificităţi anume. În această etapă a coeziunii organice ar fi vrut, desigur, poetul să-şi ştie ajuns neamul pentru izbutirea perfectei consonanţe dintre fond şi formă, pentru ca aceasta din urmă, forma, să exprime definit şi chintesenţiat fondul acela de autenticitate pe care Eminescu l-a dorit cu ardoare adus la lumina istoriei. Cît despre cea de-a treia etapă, care s-ar putea tălmăci în termenii intrării pe orbita universalităţii, atît la nivelul gîndirii cît şi la acela al creativităţii, Eminescu aspira cu fervoare înspre viitorul ei, ca spre una care ar fi dat lumii floarea de foc curat a geniului românesc.*

Am îndrăznit atîtea digresiuni doar pentru a explica interesul tot mai profund al poetului faţă de acea ramură tîrzie a ştiinţei cu obîrşie în romantismul mare german, faţă de Völkerpsychologie, *al cărei studiu a însemnat pentru el o adevărată coborîre iniţiatică în adîncuri prin treptele succesive (sau şi simultane) ale antropologiei, folclorului, mitologiei, fiecare din ele însemnînd o cheie complementară la uşile de corn şi ivoriu ale tainelor la care a zăbovit cu tăcuta îndărătnicie a celui chemat.*

De aceea, epoca berlineză, cu traducerea Criticii raţiunii pure *şi cu studiul pe îndelete al etnopsihologiei (cu toată aria implicaţiilor aferente), a marcat etapa cea mai constructivă a spiritului eminescian, care, depăşind discordanţele şi precaritatea din anii vienezi, anii «*decepţiunii*», exprimate în nesăţioasa extensie a cunoaşterii în suprafaţă, în direcţii nenumărate, s-a strîns asupră-şi şi a pornit săpăturile unei aventuri arheologice esenţiale, ce l-a purtat deopotrivă în straturile cele mai greu de atins ale fiinţei proprii, ca şi în cele ale entităţii naţionale. E destul să spunem că abia de atunci încolo gîndul unei mitologii naţionale avea*

[46] Apud Ion Rotaru, *op. cit.*, p. 28.
[47] Titu Maiorescu, *Insemnări zilnice*, Socec, vol. I, p. 203–204.
[48] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, vol. II, p. 51–52.
[49] Apud G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, vol. I, Buc., 1969, p. 349.
[50] *Ms.* 2257, f. 62, reprodus în *Fragmentarium*, p. 82.

într-adevăr să rodească și abia de atunci încolo folclorul, prețuit și cules mai de mult, avea să devină axa creației într-o nou cucerită viziune a arhaicului geamăn cu universalul [51].

Socotim că, pentru moment, ne-am oprit suficient asupra contactului exterior al poetului român cu cultura germană și mai ales cu ramificațiile romantice, în punctele cele mai însemnate pentru el și necesitățile-i interioare. Fiindcă lecturile, și nu numai lecturile, ci studiul și reflecția tenace pe marginea textelor filosofice și literare au grefat și au hrănit o propensie firească, o creștere uimitoare, de necuprins pentru privirea comună, a unei tulpini înălțate cu propriul ei mers înspre soarele absolutului, îmbogățite însă cu sevele întâlnirilor afine, edificante.

S-au întâlnit în Eminescu, în mod fericit, un moment nou al istoriei românești, încărcat de alte necesități ale dezvoltării decît momentele anterioare, cu o structură individuală mentală și psihică de o natură superioară, consonînd în țară, parțial, cu «noua direcție» a Junimii, *iar în afară, cu întrega lume a culturii transmise prin intermediul filosofiei și literaturii germane romantice. Nu se cade să uităm niciodată că produsele folclorului universal, mitologia, ca și filosofia și poezia vedică, Platon și Shakespeare, adică elementele cu cea mai mare pondere formativă după folclorul și literatura veche românească în configurația spirituală a poetului, i-au devenit familiare* în primul rînd *tot prin intermediari germani și cu accentele valorice sigure puse de marii romantici germani, în așa fel încît concluziile lor să capete pentru el caracterul unor solide premize pentru alte sinteze ale altei culturi europene, mici, dar nu minore, situate la extremitatea răsăriteană a* Romaniei *între popoare de alte obîrșii, dar tocmai de aceea în măsură să realizeze legătura trainică între coordonate atît de diverse cum ar fi aceea a răsăritului cu cea a apusului, aceea a sudului cu cea a nordului, la nivelul cel mai adînc, acolo unde toate izvoarele au apele înrudite într-o arhaitate comună.*

Dar ne mai ocupăm, insistent, de Eminescu și romantismul german, cu sentimentul unui adevăr stabil (confirmat cel puțin prin unanimitatea unei tradiții respectuoase) și pe temeiul unei analogii tipologice, extrase a posteriori *din bibliografie, ca și din operă.*

Dacă i-am parcurge viața, dacă am explora biografia artistului român în lumina acelor date constitutive ale caracterului romantic pe care le enumeră Ricarda Huch în clasica, încă neîntrecuta ei carte de originală sinteză despre Romantismul german [52], *am descoperi, nu fără oarecare stupoare, o suprapunere impresionantă. Sau dacă am tăia numele proprii din micile monografii dedicate de Albert Béguin scriitorilor germani (Karl Philipp Moritz, G. H. von Schubert, Jean Paul, Novalis, Ludwig Tieck, Achim von Arnim etc. etc.) în cartea sa tot atît de celebră ca și a Ricardei Huch,* L'âme romantique et le rêve [53], *am putea crede că fiecare din ele îl are drept subiect pe romanticul român.* Mutatis mutandis, *desigur, transferînd, mai bine zis, ceea ce este de transferat dintr-o lume într-alta, dintr-o istorie într-alta, deoarece nu se mai poate comite astăzi, în viziunea dialectică și istorică cu care îmbrățișăm și fenomenele culturii, o eroare de tipul acelora care afectau înainte vreme judecățile privitoare la jocul influențelor și analogiilor în istoria comparată a literaturilor. Depistate cu destulă limpezime, mecanismele determinărilor naționale și sociale deosebesc între ele literaturile și pe reprezentanții lor dincolo de orice posibilitate de confuzie, în chipuri care le arată apartenența certă și creșterea organică.*

*Așa încît, în zilele noastre, o afirmație ca aceea făcută de H. Sanielevici, după care «*Eminescu, cel mai de frunte reprezentant al ei *(al* Junimii, *— n.n.),* n-a făcut altceva decît să răsădească în literatura noastră, întreaga concepție despre viață a romanticilor germani» [54], *rămîne tot atît de falsă, de nefundată ca acele vechi opinii critice care socoteau să romantismul românesc nu e decît o transplantare a romantismului francez.*

A vorbi însă despre o tipologie comună înseamnă a încerca o subsumare posibilă a unor individualități distincte la o unitate virtuală, ideală, al cărei schematism inevitabil în orice tentativă de generalizare este de la sine înțeles și se cere acceptat ca atare.

---

[51] În sensul pe care regretatul Sergiu Al. George îl fixa în capitolul *Eminescu* din volumul *Arhaic și universal*, Buc., 1981.

[52] Ricarda Huch, *Deutsche Romantik*, Leipzig, 1920.

[53] Albert Béguin. *L'âme romantique et le rêve*, Marseille, 1937.

[54] H. Sanielevici. *Eminescu și școala romantică germană*, în *Noua Revistă Română*, nr. 3, 1 februarie 1900, vol. I, p. 134.

Procedînd deci la cercetarea unei analogii tipologice între Eminescu și romanticii germani, nu-l vom alipi de fel pe marele poet român la un mod străin de existență, de gîndire și creație, ci vom încerca să deslușim acel gen proxim *sub al cărui generic se situează, în chip fericit, și el, și cei mai însemnați dintre romanticii europeni. De acolo mai departe nu-l vom mai alătura lor decît pentru a sublinia ceea ce-l particularizează în raport cu ei, creîndu-i profilul inconfundabil, național și individual, realizat însă cu discreta și hotărîtoarea lor înrîurire.*

Așadar se poate începe operația analogică de la nivelul cel mai de jos, al existenței propriu-zise, de o dureroasă brevitate, prelungită cu grava maladie care a obnubilat și lumina autorului celuilalt Hyperion, *a lui Hölderlin.*

În această ordine a existenței sînt de observat la Eminescu, în chipurile cele mai frapante, mai caracteristice, fenomenele de coliziune și contradicții vizibile la cei mai proeminenți romantici germani. Căci nu e vorba la el de un nonconformism de tipul byronian, destul de snob și gesticulant, nici de un pathos exterior și demolator ca acela al lui Victor Hugo. În neliniștea tăcută, amară, aspru strunită, care l-a purtat pe Eminescu necontenit înspre un dincolo *mereu tot mai de neatins, se poate discerne* daimonul *acela irezistibil a cărui putere trăda un dezechilibru al facultăților interioare, profund fertil de altfel la nivelul creației, o precaritate chinuitoare a raportului dintre conștient și inconștient, dintre rațiunea luminoasă și voința haotică, obscură. Ca și pe Kleist, pe Hölderlin, pe Tieck, pe La Motte Fouqué ori pe Chamisso, pe el, cel foarte de timpuriu bîntuit de nălucile unei vieți interioare agitate, l-a împins forța aceea propulsorie nemiloasă care nu i-a lăsat niciodată răgazul împăcării cu realul. A fugit de acasă înspre libertate, pădure și joc; a fugit de la școală tot înspre acele tărîmuri misterioase și binecuvîntate ale unei naturi ocrotitoare, materne, de a cărei chemare avea să-și aducă aminte cu nevindecata nostalgie a anilor tîrzii ce răsună în* O rămîi, *în stihurile pe deplin revelatoare pentru caracterul tainic al relației dintre copil și pădure. Legătura aceasta, fruct al unei curioase porniri copilărești, trădează însă uriașa intuiție a naturii care va căpăta la viitorul romantic amploarea cosmică pe care o cunoaștem. E o legătură de un fel cu totul special, o legătură de iubire între pădure și copil, pe care stihia o mărturisește fără înconjur în clipa în care acela vrea s-o părăsească:*

«O rămîi, rămîi la mine,
Te iubesc atît de mult!
Ale tale doruri toate
Numai eu știu să le-ascult;

În al umbrei întuneric
Te asamăn unui prinț,
Ce se uit-adînc în ape
Cu ochi negri și cuminți;

Și prin vuietul de valuri,
Prin mișcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cîrdului de cerbi;

Eu te văd răpit de farmec
Cum îngîni cu glas domol,
În a apei strălucire
Întinzînd piciorul gol

Și privind în luna plină
La văpaia de pe lacuri,
Anii tăi se par ca clipe,
Clipe dulci se par ca veacuri»

Am transcris in extenso *aceste versuri ale chemării, mult, dar niciodată destul cunoscute, pentru că ele cuprind într-adevăr mitul adînc al pădurii strecurat printre sibilinicele cuvinte ale făgăduințelor făcute copilului, revelînd pădurea ca topos magic însuflețit de puteri supranaturale, ca un cosmos în care toate elementele de la vegetal la acvatic și selenar își răspund cu o armonie neturburată.*

Și această «lume în lume», vorbindu-i copilului Eminescu foarte devreme despre promisiunea unei alte lumi posibile, a unui dincolo *prefigurat simbolic în natură, tărîm al libertății absolute, al puterilor magice elementare benefice, a fost dublată, tot din acei ani ai vîrstei paradisiace, de o altă intuiție, resimțită ca o inclinație de o intensitate nebănuită, aceea a folclorului. În sonetul* Trecut-au anii... *regăsim, ca și în versurile mai înainte citate, aceeași sfîșietor nostalgică referire la vremea cînd tînărul trăia mitul, de data aceasta întrupat în «*povești și doine, ghicitori, eresuri / ce fruntea-mi de copil o-nseninară / abia-nțelese, pline de-nțelesuri». *Aproape nu mai este nevoie să spunem cît de aproape de romanticii germani îl purta pe poetul român această trăire intuitivă care mai tîrziu avea să constituie una din componentele fundamentale ale creației sale și care îl apropie cel mai mult de viziunea lui Novalis și de practica lui Ludwig Tieck (Novalis susținînd că «*povestea e totodată și canonul poeziei și tot ce e poezie trebuie să ție de natura poveștii»).

Și dacă ținutul fabulos al folclorului a îndreptat pașii copilului înspre sat, pe care l-a văzut și l-a înțeles, chiar dacă nedeslușit, ca păstrător al comorii străvechi (și el a rămas pentru toată viața marcat de gîndul lumii rurale ca reprezentînd istoria cea mai veche a lumii sale de baștină), putem aprecia cu uimire la copilul atins de aripa geniului intuițiile tipic romantice [55], *acelea ale naturii folclorului, istoriei și ruralului arhaic, adică tocmai cele care fuseseră definite și fundamentate în cea mai mare măsură de romanticii germani. Cu singura deosebire că romanticul român trăise aceste intuiții ca niște porniri firești consecutive constatării foarte timpurii, incredibil de timpurii, a inadecvării la lumea realului.*

Iar inadecvarea, exprimată în frustele, dar semnificativele mijloace ale «fugii», a continuat la Eminescu cu o fugă din liceu, după o trupă de teatru.

Fascinația artei scenice, pe care a suferit-o și despre care a vorbit atît de mult augustul precursor al romanticilor germani, Goethe, mai ales în romanul său Wilhelm Meister *(enorm de iubit și recenzat chiar de Friedrich Schlegel, unul din principalii teoreticieni ai romantismului) era într-adevăr uriașă pentru spiritul romantic. În concepția primei generații mai cu seamă, însemnătatea teatrului se lega de una din cuceririle principale ale artistului vrednic de numele de romantic, de ceea ce Friedrich Schlegel reclama pentru el, și anume «*libertatea și cultura*». În virtutea acestei duble posesiuni obligatorii, romanticul se putea transpune, după nevoile imperioase ale ființei sale lăuntrice, în infinite ipostaze umane, demonstrînd astfel posibilitatea sa de identificare cu cele mai diverse caractere. Or, teatrul furniza cea mai largă și mai eficientă modalitate de împlinire a acestei aspirații vădind o extraordinară mobilitate a spiritului și de aceea «*obsesia teatrului devenise epidemică în epoca romantismului*» [56]. Iar după detaliile biografice, ca și după scrieri, pare-se că frații Schlegel au jucat și ei teatru, dar Ludwig Tieck a fost, din toată echipa romantică dela Jena, cel mai entuziast actor, improvizator și dramaturg, adică om de teatru în plenitudinea termenului. Nu întîmplător putea să scrie el acele cunoscute rînduri din* Phantastus, *care dau explicația filosofică a vocației scenice în general :* «Cum întreaga noastră viață stă în acel dublu efort de a ne adînci în noi înșine și de a uita de ființa noastră, de a o părăsi, și cum alternarea aceasta conferă vieții farmecul ei, am crezut totdeauna că dezvoltarea cea mai amuzantă și mai de duh a puterilor și personalității noastre ar fi cea prin care ne-am topi pe deplin într-o ființă străină, încercînd cu toată intensitatea stării noastre de spirit să-i dăm viață (să o reprezentăm) : cu un cuvînt, atunci cînd am lua un rol într-un spectacol» [57].

Dacă ne gîndim la pasiunea irepresibilă a lui Eminescu pentru teatru, nutrită cam între 15 și 19 ani, răstimp în care a fost, după cum știm, și actor și sufleur și a încercat și pătrunderea teoretic-estetică a artei teatrale traducînd manualul lui Rötscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung *(Arta reprezentării dramatice), am putea crede că citise textele acelor corifei ai romantismului german și acționase în acord cu îndrăznețele lor opinii. Căci și aici, în acest domeniu, intuiția lui grăbită a luat-o înaintea contactului cu sursele care urmau să-i lideze opțiunile și să i le adîncească teoretic, cu puterea filosofiei.*

Era și în teatru, în iluzia scenică, dincolo de nevoia schimbării de măști existențiale, o altă supapă pentru ieșirea din real, o altă fereastră spre altceva, spre o lume de ideal, de poveste. Și Eminescu a folosit-o, compensatoriu parcă, tocmai în momentul primei mari rupturi cu familia, în momentele a ceea ce i se părea a fi începutul compromisurilor pe care le-a refuzat cu vehemență superbie.

După trupele de teatru sau cu trupele de teatru a săvîrșit și cea mai mare parte a vagațiilor sale prin țară. Pentru că și el, încă de pe la 15 ani a pornit, asemenea călătorilor romantici de mai înaintea lui, cu piciorul prin țară. Îl mîna o neliniște ca a acelora, o dorință de a ajunge tot mai departe, cît mai departe (de ceilalți, ca și de sine), de a ști cît mai mult despre țara lui și mai cu seamă despre Transilvania visurilor milenare românești despre care-i vorbise Aron Pumnul, magistrul său, acum mort. Ca un omagiu pentru acesta, a plecat pe jos, de la Cernăuți la Blaj, lipsit de orice mijloace materiale, a trecut munții și, cu o bucurie și o uimire enormă, a intrat în binecuvîntatul pămînt al Ardealului. Frînturi de imagini din descoperirea aceea minunată vor scînteia din cînd în cînd în Geniu pustiu, *trădînd stările de exaltare juvenilă prin care necontenit trecea.*

Și parcă-l privim, evocîndu-l pe Eminescu parcurgînd pămîntul românesc, pe Ludwig Tieck călătorul, care, singur ori împreună cu prietenul Wackenroder,

---

[55] Edgar Papu, *Existența romantică*, Buc., 1980.
[56] Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 120—121.
[57] Ludwig Tieck, *Phantastus*, apud Ricarda Huch, *op. cit.*

cutreiera pămîntul german de la Dresaa la Nürenberg, la Halle, pe Giebichenstein, pe Valea Rinului, pretutindeni, purtat de dorinţa de a retrăi vechile vremi apuse ale veacului de mijloc pentru a le înfăţişa într-o carte.

Iar altă potrivire, mutatis mutandis, intervenea între intenţiile pelerinajului spre o Romă mult visată. Ca mai toţi romanticii germani tinjind după sudul Italiei, Tieck şi Wackenroder au coborît şi ei spre cetatea eternă, printre cei dintîi. Şi chiar în literatura lor au introdus nostalgia Romei, «popasul cel mai sudic al romantismului»[58].

Aprehendînd ca un vrednic discipol al aceluiaşi Aron Pumnul valoarea Blajului cu amintirea indelebilă a mesajului latinităţii noastre emis eroic de Şcoala Ardeleană, Eminescu venea în sacra «urbs» a românilor transilvani. Şi apropiindu-se de acel loc de elecţiune, de unde, spunea el, «a răsărit soarele românismului», a fost cuprins, după spusele martorilor oculari, de o nestăvilită emoţie. Sculîndu-se în picioare în trăsura care-l purta, tînărul, cu carnetul de însemnări într-o mînă şi cu căciula în cealaltă, a strigat, pradă unei solemne înfiorări: «Te salut din inimă, Romă mică! Îţi mulţumesc, Dumnezeule, că m-ai ajutat s-o pot vedea!»[59].

Aşadar, între stirpea romană, nobilă, cu valenţe de universalitate şi între misterioasa stirpe dacică (mai tîrziu adîncită, sub înrîurirea tîrzie a şcolii din Heidelberg) se desfăşura căutarea nesăţioasă de origini a romanticului român.

Iar în anii studiilor universitare vieneze, profitînd de statutul de audient, Eminescu a desfăşurat întregul registru al curiozităţii sale practic nemărginite. Stau mărturie notele, însemnările acelei vremi de febră în care genialul cap de «zeu tînăr», cum îl numea Iorga, fruntea generoasă, ascundeau proiecte vaste cît lumea, nutreau «gînduri / ce-au cuprins tot universul...», aruncînd puterea reprezentării pînă la marginile lumii şi chiar dincolo de ea, pînă la haosul primordial. Interesul lui Eminescu pentru atîtea ştiinţe mai vechi şi mai noi poate părea astăzi multora drept o risipire inutilă de puteri cunoscătoare, o fărîmiţare trădînd incapacitatea tînărului de a se supune vreunei discipline.

În perspectiva a mai mult de un secol şi cu necesara raportare la cuvenita tipologie însă, lucrurile se complică, dar se şi clarifică. Deoarece de la Istoria filosofiei la experimentele chimice ale lui Nicolae Teclu, de la Anatomia descriptivă predată de Joseph Hyrtl la Dreptul roman al vestitului Rudolf Ihering nu se ţes suficiente verigi cauzale ori înruditoare, explicative. Dar făcînd o operaţie de aproximativă compartimentare în universul preocupărilor eminesciene, am izbuti să distingem accentele de greutate puse la vremea aceea de intelectualul român (poetul era doar pe cale de formaţie) dornic de o pregătire plurivalentă.

Sigur e că Viena a însemnat luarea fundamentală de contact cu filosofia, disciplina predilectă a lui Eminescu, de la filosofia buddhistă la Platon, la Kant şi la Schopenhauer. Pentru moment, în audierea de cursuri (şi mai tîrziu în propriul comentar al poetului), istoria filosofiei predată de Robert Zimmermann, discipol herbartian (al acelui Herbart a cărui influenţă asupra sa în perioada vieneză Eminescu nu va înceta să o deplore), a fost departe de a trezi entuziasmul rîvnitorului «alumn» vindobonenz, care se înscrisese la Facultatea de filosofie în scopul descoperirii sintezelor finale în materie de gîndire, de cunoaştere. În viziunea lui filosofia însemna într-adevăr, după tipicul clasic, încununarea activităţilor intelectuale, tărîmul unde toate se întîlnesc, dar nici Zimmermann, nici Karl Sigmund Barach Rappaport, cu introducerea sa istoric-critică în filosofie şi cu exegeza textelor carteziene, spinoziste ori leibniziene, nici introducerea în filosofie a lui Theodor Vogt, cu comentarii la Aristotel, nici Logica aceluiaşi nu i-au dat ceea ce aştepta[61].

Un deosebit accent cantitativ cădea pe disciplinele juridice, dacă e să credem frecventarea (chiar nu foarte asiduă) a cursurilor notate: mai sus pomenitul Ihering cu Dreptul roman, socotit, fără prejudecată, drept unul din ordonatorii şi sistematizatorii gîndirii drepte, Ludwig Ritter von Arndts cu Pandectele, Heinrich Siegel cu Istoria dreptului, Lorenz Stein cu Filosofia dreptului şi Economia politică, Franz aver von Neumann cu Dreptul internaţional constituiau un univers întreg al gîndirii juridice şi politice care-l atrăgea pe tînărul român în consonanţă cu tot ceea ce însemna pentru el expresia unui corp, a unui organism apt să evolueze în mod văzut sub raportul normelor politice şi juridice. Să fi fost vremea cînd, aşa cum am mai presupus, Eminescu se pregătea pentru o carieră politică, după indiciile pe care ni le dau şi articolele din Federaţiunea din Pesta, şi scrisoarea

---

[58] Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 335.

[59] Ştefan Cacoveanu, *Eminescu în Blaj* (în *Luceafărul*, an III, nr. 3, Budapesta, 1/II, 1904); Onea Iacob, *Eminescu în Blaj*, în *Epoca*, an VIII, nr. 1971—73, 15/IIII, 1902).

[60] D. Vatamaniuc, *Cuvînt înainte* la M. Eminescu, *Fragmentarium*, *ed. cit.*, p. 7.

[61] D. Murărăşu, *Mihai Eminescu, Viaţa şi opera*, Buc., 1983, p. 38—39.

către Dumitru Brătianu, și vizita făcută lui Al. Ioan Cuza la Ober-Döbling de anul nou 1870, în fruntea unei delegații de studenți și, mai ales, serbarea de la Putna, pregătită cu grijă, cu atîta semnificație politică, și soldată cu atîta dezamăgire?

Aici trăsătura romantică deosebitoare (prin orientarea către politica activă) îl particularizează mai cu seamă pe Eminescu în ipostaza de romantic al sud-estului luptător pentru cauza națională. Dar din nou îl asemănă cu romanticii germani (après la lettre) pasiunea cu care îmbrățișa științele. Urmărea cursurile Facultății de medicină și participa sîrguincios la orele de experiență în laboratoarele de chimie, în special era interesat de universul trupului omenesc, asista la disecțiile ce însoțeau cursurile de Medicină legală ale lui Gatscher și audia orele profesorului de Fiziologie, Ernst Brücke, și cele de Anatomie descriptică ale profesorului Joseph Hyrtl. Anatomist de faimă europeană, acesta din urmă întreprindea demonstrații cu experiențe la care se îmbulzeau străinii în trecere prin Viena. Și am descoperit, de pildă, că romanciera engleză George Eliot nota în jurnalul ei, cu cîțiva ani înainte, întîlnirea cu Hyrtl: «Altă plăcere pe care am avut-o la Viena a fost vizita la Hirtl anatomistul, care ne-a arătat cîteva din minunatele sale preparații, înfățișînd sistemele vasculare și nervoase din plămînii, ficatul, rinichii și canalul intestinal a diverse animale»[62]. Sau, în aceeași linie, Eminescu era, pare-se, nelipsit, de la experimentele chimice realizate de un român, profesorul Nicolae Teclu, în clădirea Academiei Comerciale.

Lucra asupra acestui spirit plurivalent atracția misterioasei lumi a trupului, ca și aceea micro-structurilor universului, deopotrivă de importante cu macro-structurile cosmice în care avea să se miște cu o ușurință surprinzătoare, de elf ori de entitate angelică. Și de ce ne-ar mira atenția penetrantă acordată anatomiei ori chimiei de Eminescu tînărul, cînd știm cu cîtă aplicație pasionată s-a ocupat Novalis de mineralogie, extensia de la cele de jos la cele de sus, analogia între micro- și macro-structuri fiind poate operațiile cele mai caracteristice ale spiritului romantic. Cu atît mai mult cu cît latura noptatecă, de taină, a organizării universului în regnuri între care funcționau misterioase corespondențe dădea și fanteziei eminesciene pintenii pe care descoperirile și experimentele magnetice bunăoară, întreprinse de Mesmer, Malfatti, Justinus Kerner, Karl Gustav Carus și de mulți, mulți alții, îl dăduseră marilor romantici, de la Novalis și Kleist la Hoffmann. De altfel cei doi cercetători din urmă citați ai fenomenelor spiritiste și magnetice sînt citați de Eminescu împreună cu titlurile operelor lor[63].

De prin acele zone veneau, cu insistență și consistență, și umbra și dublul și visul și legăturile ființei cu astrele, adică mai tot ceea ce pune pecetea marelui romantism asupra operei artistului român.

Mai departe, știința filologică, studiul cuvîntului pornit, cum am mai văzut, de către adolescentul vagant, din aceeași bogăție a intuițiilor superioare care-l mînau spre înaltul său țel, a fost lărgit, de la Viena, cu perspectiva teoretică dobîndită în parte la orele savantului profesor Mussafia, ore de filologie romanică, prin care atunci, încă legat de orientările dascălilor săi ardeleni, Eminescu încerca să pătrundă mai adînc în fundamentele latinității noastre.

Avea dreptate Slavici să spună că aproape nu era ramură a științei pentru care prietenul său să nu fi avut, după propriile sale cuvinte, «o particulară slăbiciune»[64]. Căci aventura intelectuală și, mai departe și mai sus, cea spirituală întreprinsă de Eminescu au pornit foarte de timpuriu și n-au conținut niciodată, iar etapa vieneză a marcat doar un segment al devenirii întru cunoaștere, care a continuat la Berlin, apoi în țară și chiar dincolo de anii insanității, pînă la moarte. Procesul de inducție, uriaș în varietatea încrengăturilor lui, a cuprins întregul volum al științelor umane, cu pedală pe filosofie la Viena, pe istorie și etnopsihologie la Berlin; apoi științele naturii, de la anatomie la zoologie și botanică; iar științele exacte, de la chimie la fizică și la astronomie au fost în cele din urmă încununate de știința științelor, matematica. Așa încît între filosofie și matematică, spiritul etern neliniștit al marelui intelectual a croit nenumărate, neștiute drumuri ducînd spre general, spre universal, spre limanul recuperatei (prin gîndire) unități originare după care aspirau cei mai de seamă reprezentanți ai romantismului german și în special Novalis. Cum observa acad. Aurel Avramescu, confirmînd lecturile lui Eminescu din Helmholtz, Robert Mayer, Clausius și alți fizicieni notorii, și examinînd comentariile și tipul de sinteză operat de poet asu-

[62] Apud Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu*, vol. I, Buc., 1963, p. 67.
[63] G. Călinescu, *Opere, XII, Opera lui Eminescu*, vol. I, Buc., 1969. p. 349.
[64] Ioan Slavici, *Opere* – IX. *Memorialistică. Varia*, Buc., 1978, p. 125.

pra textelor științifice, interesul acestuia se îndrepta în chip precumpănitor înspre relațiile generale, universale, și nu înspre consecințele fizice particulare[65]. *Nu numai cunoașterea absolută, care i-ar fi dezvăluit resorturile ultime ale legităților obiective ce stăpînesc creația i-ar fi slujit însă lui Eminescu la atingerea acelui punct de conciliere, în care opozițiile încetează și pacea «în sine împăcată» a unității originare se reinstaurează.*

Ca și la romanticii germani, ca la Hölderlin și Novalis, mai cu seamă, iubirea a însemnat o altă modalitate de transgresare a limitelor ființei, un instrument al desmărginirii, al trecerii spre absolut. De aceea istoria iubirii în viziunea eminesciană are o densitate unică, țesută cum este din drama eroului, investită cu un sens global filosofic, exprimînd o aventură de existență și spirit.

Apărută devreme în viața tînărului, iubirea a fost trăită ca o modalitate de salvare dintr-o stare greu suportată, aceea a condiției umane. Și a căpătat, treptat, atributele unei aspirații spre totalitate, înțelese ca în culturile arhaice[66]. *Puterea iubirii i s-a arătat lui Eminescu drept putere reconciliatoare prin excelență, aceea care înalță și unifică, aceea care-l face să nu se mai simtă parte divizată, fragment dintr-o unitate androgină mutilată, ci-l trezește la o conștiință a unei alte ordini, îl împinge la o sete de transcendere a lumii fenomenelor într-o direcție ascendentă care să-i redăruiască plenitudinea și libertatea originară. În haosul fenomenelor, iubirea i-a părut o forță ordonatoare, capabilă să stingă antinomiile, să reunească diviziunea contrariilor, să abolească experiența duelului, să arunce punți peste prăpastia dintre real și ideal. Investită cu atotputernicie, stîrnind impulsurile demiurgice, iubirea ca «dor nemărginit», ca acela care atrage în viață particulele de haos, impuls creator și reintegrator al geniului ascuns sub masca afectivității, nu arată decît neputința, decît slăbiciunea insului singur*[67]. *De unde, în arzătoarea dorință de recucerire a unității pierdute, resimțite ca un paradis pierdut, se ajunge la gîndul că în contrarii se ascunde aspectul complementar al unei singure realități*[68]. *Astfel, parcă și la Eminescu, precum la Novalis, iubirea a luat înfățișarea unui «destin cosmic», a întîlnirii între «doi aștri care își sunt, unul celuilalt, în chip misterios, soare și planetă deopotrivă»*[69], *care se întregesc după canoanele atracției universale.*

Și artistul român aspira ardent spre clasicitate, ca și romanticii germani, deși în mod aparent paradoxal, căci ei au prețuit și au pus în valoare și pe Homer și tragedia atică și apolinicul din făptura și arta lui Goethe[70]. *Dar acea stare socotită drept una de electiune, de grație, de către Eminescu, nu putea fi atinsă decît prin realizarea desăvîrșitei iubiri, în «acel moment de taină» cînd «ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice» și «el ar frînge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu» (Scrisoarea V).*

Așadar, iubirea la Eminescu îndeplinea funcționalități superioare în existență în măsura în care instrumenta în ordinea creației într-un fel care amintește de cei mai mari poeți ai iubirii, de Dante și de poeții dulcelui stil nou[71]. *Asupra acestor lucruri vom reveni cu alt prilej, lărgind, adîncind.*

Aci ne interesează doar enunțarea acelor trăsături probante pentru apartenența la o tipologie bine definită, aceea a romanticilor germani din marile școli ale romantismului incipient. Și aspirația eminesciană spre ordine și armonie, spre plasticitate și puritate a formelor, care se poate tălmăci într-o ascunsă, ocultă, dar funciară tînjire spre obiectivare și clasicitate, trădează în fond evoluția artistului de la individualul exacerbat al majorității romanticilor europeni înspre generalul, universalul obiectivării clasicizante la care au tins numai cei mai strălucițí reprezentanți ai romantismuuli german.

Este probabil exprimată, în acest zbor frînt, năzuința enormă a acelor spirite eliberate de toate jugurile, care au urmărit, icaric, reintegrarea în perfecțiunea marelui tot, în lumina arzătoare a absolutului. Căci prețul pe care l-au plătit acești astronauți ai spiritului modern pentru temerara lor aventură de rătăciți în contingent a unor aborigeni uranici a fost același, fie că ei s-au numit Eminescu, Novalis, Hölderlin sau Kleist: insanitatea sau moartea. Adică, semnul suferinței și al măreției.

---

[65] Aurel Avramescu, *Preocupări științifice în «Caietele fiziografice»*, în M. Eminescu, *Fragmentarium*, *ed. cit.*, p. 700.

[66] Mircea Eliade, *The two and the one*, Harper, 1965, p. 110.

[67] Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen, 1970, p. 181.

[68] Mircea Eliade, *ibid*, p. 122.

[69] Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 211.

[70] *Ibid*, p. 179.

[71] Vezi și Rosa del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assolutto*, Modena, 1962.

TEXTE ŞI PRETEXTE

«CULTURA – MODUL SPECIFIC DE-A EXISTA AL OMULUI ÎN UNIVERS» *

Nu găsesc nimic mai interesant în ordinea realităţilor umane decît actul creaţiei. Tot ce se leagă de creaţia omenească — laboratorul, şantierul, masa de scris, atelierul, obiceiul sau ritualele creatorului — mă interesează pînă la obsesie. Poate că răzbate şi aici străvechea curiozitate a cercetătorului pentru taina de nepătruns a Naturii, uimirea faţă de nesfîrşitele ei forţe de creaţie. Căci, întocmai cum ne fascinează în natură misterul acestei zămisliri neodihnite, mă încintă în viaţa omului, înainte de toate, eforturile sale creatoare : geniul, munca, deznădejdea, drama creaţiei.

Ceea ce am admirat la Lucian Blaga a fost curajul creaţiei. El era unul din foarte rarii creatori pe care nu-i speria, într-un ceas al specializării înguste, cunoaşterea universală. Spirit de esenţă şi nostalgii goetheene, el a străbătut neînfricat toate geografiile spirituale, toate climele şi culturile, după modelul lui Goethe. A creat cu egală statornicie în patru mari «genuri» (filosofie, dramă, poezie, teorie a ştiinţelor şi a culturii), iar în lucrările sale filosofice şi-a îngăduit să nu respecte nici una din «regulele exterioare» impuse de o tradiţie universitară. Lucian Blaga scria tratate ca un filosof clasic, după voia mai adîncă a gîndului. Mi-a mărturisit odată, prin anii '30, că prin el, după cîte crede, se dezvăluie şi se articulează un întreg sistem de gîndire. De altfel, ca şi Mihai Eminescu, marele poet şi om de cultură al ţării sale, ardeleanul Lucian Blaga s-a luptat, asimilîndu-şi-o, cu gîndirea germană, care e sistematică prin excelenţă. La începutul activităţii sale creatoare, au fost oameni de bine care să se teamă ca nu cumva Blaga să fie prea mult influenţat de filosofia germană, în materie de gîndire, sau de expresionismul german, în materie de dramă. În anii maturităţii sale, însă, ne-am dat seama cu toţii cît de egal cu sine şi cît de autentic este duhul operei lui Blaga.

I-am spus pe atunci, prin anii '30, cît de mult sufeream că asemenea cărţi ca ale sale apăreau numai în româneşte. Mi se părea greu de înţeles contradicţia între conştiinţa «universalităţii» operei lui şi faptul că el singur hotărîse să tacă *în această universalitate. Căci în româneşte opera filosofică a lui Blaga* tace. *Mă întreb dacă această tăcere a lui Blaga nu făcea parte din firea lui şi din destinul românesc. Revăd zîmbetul lui misterios cînd îmi mărturisea că a început să vorbească abia la vîrsta de 4 ani şi că mult timp părinţii lui au crezut că era mut. Mă întreb dacă nu cumva tăcerile acestea nefireşti nu corespundeau, într-un fel, tăcerii neamului românesc, pe vremea cînd el «sabota istoria» (după propria expresie a lui Blaga). În convorbirile cu el îi spuneam :*

---

* Redactate recent în limba română, pe baza amintirilor şi articolelor mai vechi despre autorul *Spaţiului mioritic*, paginile de faţă — inedite — constituie *prefaţa* lui Mircea Eliade la antologia de scrieri filosofice ale lui Lucian Blaga, alcătuită de Constantin Noica, volum ce urmează să apară în anii viitori în prestigioase edituri europene. Avem deci bucuria de a oferi cititorului român, în exclusivitate prin intermediul *Revistei de istorie şi teorie literară*, imaginea actuală a ilustrului scriitor şi savant asupra fascinantei personalităţi a lui Lucian Blaga, a cărui operă marchează în destinul culturii noastre moderne o (încă) nevalorificată pe deplin deschidere spre universalitate.

Mircea HANDOCA

«Ştiu că nu ai timp să te ocupi de traduceri ; totuşi faţă de d-ta şi de ţara d-tale eşti dator să faci ceva şi pentru difuzarea operei. Nu trebuiesc întîrziate prea mult traducerile. Poate peste 10 ani va fi foarte greu pentru o filosofie ca a d-tale să atragă atenţia lumii occidentale...»

Peste zece ani, adică îndată după 1945, avea într-adevăr să fie foarte greu ca o asemenea filosofie, în acelaşi timp tragică şi optimistă, să-şi facă loc în lume. Dar peste cincizeci *de ani ?*

★

Cînd mă gîndesc acum, în anii '80, la actualitatea viziunii filosofice a lui Blaga, îmi vine întîi în minte tocmai universalismul, *care doar aparent este enciclopedismul ei. În cele cinci trilogii (fără nici o semnificaţie deosebită a lui 3, în nici un caz una hegeliană) ale sistemului, apare limpede năzuinţa către cunoaştere universală şi către «sinteză», cum anticipa Blaga singur, la finele lucrării* Eonul dogmatic, *că se va caracteriza veacul nostru. Nu numai că prin gruparea lor în : trilogia* cunoaşterii, *a* culturii, *a* valorilor, *trilogia cosmologică respectiv* ontologică *şi cea* pragmatic-istorică *este acoperită, practic, întreaga filosofie, dar (aşa cum spuneam în* Enciclopedia filosofică *editată la Londra şi New York, vol. VII), în această ambiţioasă construcţie Blaga a utilizat mituri, simboluri şi tradiţii populare, religioase şi laice, după cum a invocat şi integrat în viziunea sa aspecte esenţiale din ştiinţele contemporane, sau a adîncit istoric şi cultural-stilistic momente magice, religioase, artistice din istoria culturilor trecute şi din prezent. Iar universalism nu trebuie aici tradus prin «enciclopedism», în accepţia curentă a ultimului termen. Universalismul ţine de omul universal (Goethe), şi mi se pare că deosebirea dintre om universal şi om enciclopedic este cîteodată mai degrabă una de punct de vedere. Enciclopedismul îşi «despică» prea mult opera ; dar uneori tocmai această despicare verifică autenticitatea universalismului său. Dacă Leonardo ar fi trăit în secolul 19, ar fi făcut, cu sau fără voia lui, istorie, sau şi istorie. Iar dacă ar fi vroit să-şi depăşească timpul, ar fi făcut preistorie sau folclor, cum s-a făcut în secolul nostru. Enciclopedismul (autentic, iar nu bolnăvicios) este mai mult un aspect «grafic» al universalismului.*

În orice caz Blaga făcea parte dintre cei care afirmă în cultură acel universalism (de la simpla deschidere către alte forme de creaţie şi alte specialităţi, pînă la nevoia de a ridica totul la «idee») la care este trimis omul de cultură de la finele veacului nostru. În Franţa de după război a fost elogiată multilateralitatea unor filosofi ca Gabriel Marcel sau, mai ales, Jean-Paul Sartre. Dar cu un deceniu înainte Blaga dovedise, la un acelaşi nivel de rafinament, o multilateralitate mai vastă, încercîndu-se nu numai în aproape toate genurile literare, dar dovedindu-se familiarizat cu aproape toate domeniile cunoaşterii, de la matematici, fizică teoretică şi teologie pînă la psihologia adîncimilor şi morfologia culturii. Cum să nu fie actuală *o asemenea aşezare în cultură reclamată de veac ?*

Dar nu numai în linii mari, cu universalismul său, ci şi cu fiecare operă, aproape, Lucian Blaga aduce contribuţii ce ar putea fi mai actuale astăzi decît erau acum 50 de ani. Prima operă, intitulată Eonul dogmatic, *are ceva profetic în ea. Cititorul este îndemnat să parcurgă ultimul capitol al cărţii, spre a vedea ce exact e schiţat cu anticipaţie, în 1930, profilul spiritual al secolului XX. Într-un ceas ca atunci, cînd dogma era încă mai mult religios înţeleasă, pentru ca apoi termenul de dogmatism să se degradeze total în politic, Blaga întreprinde o analiză de* structură *asupra dogmei, cu libertatea pe care şi-ar fi luat-o «ateismul teologic» sau structuralismul de mai tîrziu. În orice caz analiza* formală *pe care o face dogmei îl înscrie pe autor pe linia spiritului analitic al veacului. El ar fi putut spune «axiomatic» în loc de «*dogmatic*» — s-a observat —, dar cititorul va afla singur de ce a preferat ultimul termen.*

Nu era un erudit (şi aceasta explică unele inadvertenţe în cărţile lui de filosofia culturii, poate şi în cele de filosofia ştiinţei), dar avea acces la problemele esenţiale ale tuturor discipline'or. *De aceea a putut da cu o a doua lucrare,* Cunoaşterea luciferică, *o epistemologie care, după cercetătorii ştiinţifici din ţara sa, rezistă bine la confruntarea cu epistemologiile curente, ba chiar capătă confirmări surprinzătoare, cu ideea ei de «*mister potenţat*» şi de «*minus-cunoaştere*», într-un ceas cînd ştiinţa, spre deosebire de siguranţa ei din prima jumătate a veacului,*

recunoaște deschis iraționalul, nu se mai sperie în fața lui, încearcă să-l integreze — și neîncetat îl vede «reapărînd înainte-i».

Cultura, spune Blaga, fie că e religioasă, științifică, artistică ori magică este modul specific de-a exista al omului în univers. Este vorba, cu omul, de o mutație ontologică. Iar omul este creator de cultură datorită trăirii sale «întru mister și revelare». *Dar, spunînd așa, Blaga nu ajunge la existențialism (pe care-l cunoștea și discuta încă din 1931, în versiunea lui Heidegger), nici la mistică. Ajunge la o filosofie a creației și a inconștientului, respectiv la o filosofie a culturii de toată originalitatea, una întemeiată în chip metafizic.*

Astfel, Blaga ar trebui să intereseze cu felul cum atacă problema inconștientului. M-a obsedat de-a lungul anilor un vers de-al său («Sîngele... noaptea se trage înapoi la părinți, ca un val», *care el singur poate arăta cît de cufundat în inconștient este omul, după Blaga. S-a spus că veacul XX a adus în cultura umanistă două mari cîștiguri: a regăsit și valorificat ca niciodată mitul și simbolul, pe de o parte, a adîncit și arătat concret lucrările inconștientului în om, pe de altă parte. La amîndouă capitolele, contribuțiile lui Blaga sînt remarcabile, iar în ce privește tema inconștientului, delimitările sale față de Freud și Jung, încă din anii aceia, precum și aportul său personal, ar trebui să fie reținute. Așa cum Kant a dat categoriile conștientului, nu s-ar putea oare pune în lumină o garnitură de categorii ale inconștientului? La nivelul său, Blaga o încearcă și sfîrșește prin a vedea, în «stilul» creațiilor omenești, dictat de categoriile inconștientului, nespus mai mult decît subiectivism sau manierism: vede înțelesul metafizic al îngrădirii omului* **.

Dacă se poate reproșa ceva gînditorului acestuia, este tocmai efortul său neodihnit de a gîndi toate lucrurile de la început și de a dobîndi rezultate atît de originale încît adesea surprind și paralizează. În filosofia culturii, de pildă, Blaga pare la prima vedere tributar lui Frobenius, lui Spengler, lui Alois Riegl. Dar descoperind «matca stilistică» *în inconștient iar nu în peisagiu, ca Frobenius; dovedind că fenomenul culturii nu poate fi comparat unui organism autonom, care apare aproape parazitar în istorie și înzestrat cu un anumit destin biologic, avînd deci o limită de vîrstă, cum afirmă Spengler; dovedind mai ales că un stil nu e monolitic și nu poate fi explicat printr-o singură valență — el se deosebește net de acei gînditori, al căror contemporan era.*

În particular, în ce privește deosebirea dintre cultură și civilizație — mult dezbătută teoretic în prima jumătate a veacului și teribil de actuală practic, prin tehnică, în cea de a doua jumătate — replica lui Blaga sună bine. Cultura, spunea el, răspunde existenței umane întru mister și revelare, pe cînd civilizația răspunde existenței întru autoconservare și securitate. Între ele nu există deosebiri de vîrstă biologică, așa cum crede Spengler cînd afirmă că orice cultură se transformă, îmbătrînind, în civilizație, ci există o deosebire profundă, de natură ontologică. Este drept, adăuga el, că și civilizația poate avea o pecete stilistică, dar aceasta este numai un reflex: tot ce omul lucrează pentru securitatea și confortul său, fie că e vorba de un plug, de o armă sau de o unealtă, se impregnează prin imitație, printr-un soi de «mimiory», de semnele unui stil.

Îmi amintesc că mi-a plăcut distincția lui Blaga, așa cum îmi plăcea importanța pe care o acorda finalității, într-un ceas al determinismului cauzalist care abia începea să fie pus în discuție. Filosofia însăși îmi pare zadarnică, dacă nu gîndește uneori finalist și, în definitiv, dacă nu are curajul întrebărilor ultime. Cred, bunăoară, că nici un filosof nu are dreptul să șovăiască în fața problemei morții. După mine, cel puțin, s-au făcut nenumărate greșeli în dezbaterea acestei probleme. Filosofii au atacat problema nemuririi sufletului, *ceea ce este cu totul altceva decît problema* supraviețuirii post-mortem. *Nemurirea presupune mîntuire, beatitudine, autonomie; supraviețuirea, dimpotrivă, este încă legată de dramă, de destin și, într-un anumit sens, chiar de condiția umană. Aproape toate religiile se luptă cu problema nemuririi sufletului, lăsînd deschisă problema unei supraviețuiri pînă la sfîrșitul lumii, adică pînă la ieșirea din veac, la oprirea timpului. În ceea ce mă privește, cred că în toate religiile, ca și în supers-*

** **Întîlnim în asemenea considerații — așa cum își poate da seama oricine — preocupări și puncte de vedere teoretice pe larg și obsesiv dezbătute în publicistica tînărului Mircea Eliade. A se vedea în acest sens și scrisorile trimise de autorul eseului de față, în anul 1937, lui Lucian Blaga,** corespondență **publicată în** Cronica, **an XVII, nr. 12 (842), 19 martie 1982, p. 5.** (n. red.).

tiţiile tuturor popoarelor, se găsesc urmele unor anumite experienţe străvechi, care astăzi, în actuala condiţie mentală a omului, nu mai sînt, în majoritatea lor, accesibile. Dacă teza mea e justă, atunci sîntem îndreptăţiţi să căutăm în istoria religiilor, în folclor şi în etnografie, documente, *urme de experienţe concrete, cu ajutorul cărora să putem ataca dintr-un alt punct de vedere problema morţii, adică a supravieţuirii sufletului, lăsînd deschisă problema nemuririi.*

Replica lui Blaga, aşa cum am consemnat-o pe vremuri, îmi pare şi ea mai actuală astăzi, cînd se pune atît de dramatic problema euthanasiei şi chiar a supravieţuirii sufletului, dar nicidecum a nemuririi lui. «Nu m-am gîndit îndeajuns la problema morţii», *spunea el.* «Dar, ca unul care am trăit toată copilăria la sat, înţeleg foarte bine problema supravieţuirii, căci pentru cei de la sat moartea avea cu totul altă semnificaţie decît pentru omul obişnuit de astăzi. Sufletul mortului pleacă să-şi întîlnească fraţii, rudele, prietenii în lumea cealaltă. Este vorba deci de o comunitate a „celor duşi". De aceea nici durerea în faţa morţii nu este atît de trgică la sat. Îmi amintesc plînsul mamei la moartea unui fecior, pe care-l iubea ca ochii din cap. Ei bine, era un plîns liniştit, împăcat...».

Întreaga viaţă a omului care participă la o comunitate organică este trăită cu o semnificaţie trans-individuală, simbolic. Cînd un indian mănîncă, el crede că săvîrşeşte un sacrificiu «zeilor trupului». Haina pe care o poartă un melanezian, desenele ei sau forma, comunică celorlalţi starea lui civilă, intenţiile lui, bucuria sau tristeţea lui. Omul nu este niciodată singur într-o asemenea societate organică. De aceea nici moartea nu e atît de năpraznică.

Cercetînd simbolismul funerar la anumite popoare primitive şi arhaice, am observat un lucru semnificativ: simbolismul începea să se organizeze în «sistem» în «metafizică», numai cînd se aplica asupra morţii. *Cultura începe prin a fi o* prelungire a vieţii, *o promovare a principiilor creatoare şi vitale. Nicăieri nu apare oboseala, tristeţea, disperarea omului. Dimpotrivă, dacă se poate vorbi de ceva* optimist *în viaţa omului «primitiv» este tocmai de acest act al creaţiei de cultură. Departe de a despărţi pe om de natură, de a-l izola în mijlocul Cosmosului, cultura solidarizează pe om în acelaşi timp cu viaţa, cu moartea şi cu supravieţuirea...*

Aşa sună şi mesajul lui Blaga. M-a interesat întotdeauna să aflu la el aceeaşi valorificare optimistă a culturii pe care am dobîndit-o şi eu, plecînd de la cu totul alte premise. Dar dacă «optimism al culturii» sună prost la acest sfîrşit de veac, atunci cu atît mai rău pentru veac.

noiembrie 1985

Mircea ELIADE

LIMBĂ ŞI SPIRIT ÎNTR-UN TEXT DE AZORÍN

În generaţia de la '98 opera lui Azorín ocupă un loc de prim rang. În cadrul ideii generale a preocupării pentru problemele Spaniei — pentru o Spanie copleşită de nemulţumiri —, el este autorul care stăruie cel mai mult asupra necesităţii unui echilibru între idei şi limba care le exprimă. Azorín este un *clasic* al generaţiei de la '98. Pentru oricine, opera lui reprezintă legătura dintre preocuparea modernistă pentru forma de exprimare şi neliniştea zbuciumului pentru o altă Spanie. Lucrul acesta a mai fost spus în mii de feluri aşa încît a devenit un adevăr indiscutabil şi necesar ce apare în majoritatea manualelor de literatură spaniolă şi în eseurile ocazionale. Voi încerca să definesc aceste caracteristici bazîndu-mă pe un scurt eseu: un capitol din cartea *Spania*, foarte semnificativ chiar din scurtul lui titlu care concentrează în el toate intonările afec-

tive cu putință : enunțare, întrebare, uimire, dezamăgire, speranță. Titlu ce este ca o săgeată aruncată deasupra geografiei spirituale a peninsulei, în căutarea țintei celei mai potrivite. Să vedem, totuși, spre ce țintă se îndreaptă Azorín.

Am sub ochii mei doar temeiurile literare și culturale ale unei generații istorice și proiecția ei literară. Ceea ce doresc este însă să demonstrez existența unei strînse corelații între limba artistică și concepția intimă. Altfel spus : să dezarticulez limbajul atît cît mi-o va permite el, spre a vedea goliciunea și a simți zvîcnirea suflării intime a lui Azorín.

Voi explica mai întîi de ce am ales tocmai fragmentul acesta. Voi începe prin a arăta că aceste scurte note ale autorului mi se par a fi extraordinar de importante. Notele acestea care au fost mai apoi adunate într-o carte prezintă crezul de fiecare zi al vieții scriitorului. Prin redusa lor arhitectură ele dau un răspuns la pătrunzătorul strigă de zi cu zi al fiecărei probleme, vechi ori noi, care dobîndește astfel o netăgăduită actualitate. Pentru a putea subzista scriitorul modern este obligat să colaboreze la reviste ori la ziare de orientări foarte diferite. Este îmboldit, chiar din zorii zilei, cînd somnul încă îl mai cotropește, să scrie în grabă articolul ori coloana promise : adică impresiile noastre cele de toate zilele. Aceste scurte adnotări au mii de orientări, abordează materiile cele mai diverse : politică, artă, literatură, călătorii, obiceiuri, personaje cu un răsunet trecător... Printre cutele acestor scrieri, la umbra vreunui adjectiv ori în felul de a interpreta premiera ultimei piese văzute, etc., se strecoară surîsul cel mai tainic al scriitorului, care se amăgește crezîndu-se singur atunci cînd scrie aceste crîmpeie. În această nouă formă de literatură, care s-a tot dezvoltat de la începutul secolului încoace, vom întîlni desigur multe sugestii valoroase pentru istoria generală a literaturii. Tocmai de aceea am ales, din atît de vasta creație a lui Azorín, una dintre aceste scurte note, desigur ocazională, scrisă poate și cu o oarecare lipsă de chef. Totul avea de fapt la bază ideea sub care va reuni (prin 1909) mai multe dintre articolele sale într-un volum. Ideea aceasta era *Spania*. Am deschis la întîmplare această carte, tulburat și temător, această carte străbătută de o emoție delicată. Am găsit în ea un capitolaș, în care am văzut îndată o mare apropiere cu alte cuvinte folosite în vremea lui. Cuvîntul *Castilia*, de la începutul acestor rînduri, m-a făcut să simt pulsul comun al unei circumstanțe istorice, care și-a descoperit într-o Castilie literară corespondentul cel mai nimerit : eseurile lui Unamuno, poezia lui Antonio Machado, repetițiile azoriniene. Iată fragmentul cu pricina ; să-l citim pe îndelete și să ne oprim la fiecare chemare a lui Azorín :

«*Poezia Castiliei*

Oare la ce ne duce cu gîndul această înflorire de astăzi a liricii din Castilia ? Mie îmi poartă gîndul spre peisajul castilian și spre vechile orașe. Poezia lirică este esența lucrurilor. Lirica de astăzi — cu toate cele cîteva influențe străine pe care le-a suferit — ne descoperă întreaga esență a vechilor așezări ale Castiliei.

Eu văd cîmpiile întinse, fără margini, iar în depărtare cerul strălucitor și linia albastră, de un albastru străveziu a unui lanț de munți. Nimic nu tulbură liniștea cîmpiei ; poate că la orizont apare un sătuc, cu clopotnița și cu acoperișurile lui cenușii. O coloană de fum se înalță încet. Pe cîmp se întind, ca într-un mare mozaic, pătratele lanurilor de grîu, ale țarinilor, ale pîrloagelor. Prin calmul cel adînc al văzduhului zburătăcește cîte o coțofană care se năpustește mai apoi asupra vreunei grămăjoare de pietre, o movilă de hotar, spre a țîșni de pe ea pentru a mai zburătăci încă un pic. Cîte un drum întortocheat și îngust se depărtează șerpuind ; și poate că romanițele își pleacă, la marginea drumului, bumbii lor aurii. Oare nu aceasta este pacea cea adîncă a spiritului ? Cînd vei privi, noaptea, pe cîmpiile acestea, stelele cu sclipirea lor nesfîrșită, nu vei zări oare acolo sufletul cel pătimaș și îngăduitor al misticilor noștri ?

Eu văd satele cele bătrîne, bătrînele orașe. Cu cîte un han ori vreun popas cu numele de Las Animas și vreun altul numit Las Angustias ; cu străzi înguste, unde își au prăvăliuțele băcanii, curelarii și argintarii ; cu cîte o fîntînă din piatră sfărîmicioasă, cenușie și cu emblema vreunui rege pe ea ; cu canonici ce trec

pe sub arcade; cu cîte un clopoțel care răsună cristalin, la ceasul pierdut al siestei și cheamă la catedrală; cu vreo veche promenadă, de pe care se ivește într-o verandă, de deasupra zidurilor — ca la Avila ori la Pamplona —, o priveliște nobilă, severă, austeră, cu semănături, mici grădini și alei de plopi; cu cîte o gară cu peron, unde duminicile și în zilele de sărbătoare, se duc fetele, pline de visare și de nostalgie, să privească cum trec trenurile.

Eu văd la vechile, venerabilele catedrale, acele curți împrejmuite cu o galerie de coloane. Aceste curți — ca în León, sau în aceeași Avila — sînt pline de bălării și de alte felurite ierburi sălbatice; nimeni nu se îngrijește de aceste plante; nici secera și nici grebla nu au pătruns de multă vreme pe aici. Păsările cîntă și zburătăcesc prin hățiș. Pașii noștri răsună puternic pe lespezile din curtea mănăstirii; ne bucurăm din tot sufletul de această liniște mîngîietoare. În mormintele de lîngă ziduri odihnesc războinicii Evului de Mijloc, episcopii și teologii de acum cîteva veacuri. Vara, la amiază, cînd soarele arzător cade drept peste oraș și inundă curtea în care vrăbiuțele ciripesc pline de însuflețire, aici, în galeria cea răsunătoare și tăcută, putem să rămînem cu o carte în mînă, un ceas întreg, în mijlocul verdeții și al liniștii.

Eu văd vechile și marile case strămoșești. La mijloc au o carte mare cu coloane; o mare galerie de arcade înconjoară curtea. Oare nu or fi trecut cîndva prin această galerie doamnele cu crinoline și batiste fine în mînă, așa ca în tablourile lui Velázquez? Oare nu or fi intrat și ieșit prin aceste ușițe casetate ale încăperilor și coridoarelor acei nemaipomeniți hidalgos de odinioară, despre ale căror bravade epice ne-a povestit Brantôme? În aceste palate sînt săli mari și goale, cîte o scară mare din marmură; cîte o grădină în paragină; cîte o încăpere sub acoperișul casei sau un pod unde, printre vechituri, se acoperă cu praf — cu praful veacurilor! — vreun portret de conchistador ori de căpitan în Flandra.

Eu văd încărcate de ani, de secole aleile de plopi din împrejurimile vechilor orașe; unde se plimbă domol clericii, avocații, procuratorii, foștii militari.

Eu văd adăposturile, hanurile și popasurile de pe drumuri. Toate au în față o mare curte; înăuntru au o încăpătoare vatră din cele cu boltă. Oare nu aici s-or fi oprit cumva peste noapte studenții aceia din Buscón care mergeau la Salamanca? Oare nu aici și-o fi petrecut cîteva ceasuri acel grav, învățat, sentențios și înțelept Marcos de Obregón? Oare nu s-o afla pe aici vreo fetișcană din acelea rumene și pline de sănătate care umple încăperile cu cîntecele ei?

Eu văd viețile posomorîte, cenușii și monotone ale domnilor de prin sate care se întrunesc la club sau în încăperea vreunei prăvălii.

Eu îi văd pe acești domnișori, ai căror tați au pămînturi și grădini, în vreme ce masa din camera lor este ticsită cu cărți de drept: Marañón, Manresa, Mucius Scaevola; acestea sînt cărțile după care învață cu sîrg pentru a se prezenta la vreun concurs.

Eu îi văd pe acești palavragii din sat care nu fac niciodată nimic; pe domnii aceștia amabili, ingenioși, care au o intuiție profundă a lucrurilor, care te farmecă cu conversația și scepticismul lor.

Eu văd această forță, această energie intimă a neamului, această nepăsare, această indiferență, mîndria acestui dispreț, acest extaz subit în fața a ceea ce este eroic, în sfîrșit, acest amalgam a tot ceea ce poate fi mai prozaic și totodată mai divin.

Toate acestea mi-au fost sugerate de unii dintre poeții aceștia foarte noi, care pun în rimele lor spiritul castilian sub o dichiseală franțuzească» [1].

Visare, nostalgie

Voi începe prin a întreba ca și Azorín: La ce ne duce cu gîndul acest fragment? Ce ecou imediat are el pentru cititor? Nu vom exagera de loc dacă ne vom hotărî să spunem, spre a da o primă lămurire, că: Acest *Eu văd...* repetat de atîtea ori ni se pare a închide în el o anume îndoială. Este oare vorba doar de o senzație vizuală, de acel simplu și sigur fapt de a vedea? Credem că nu. Dimpotrivă; nu se vede nimic. Tot ceea ce vedem aici trebuie de fapt ghicit. Este un

[1] Textul care reprezintă obiectul studiului nostru face parte din cartea *España* (Hombres y Paisajes), a cărei primă ediție datează din anul 1909. Citez mereu din cea de-a doua ediție, Madrid, Caro Raggio, 1920. Apare la paginile 91—95 ale acestei a doua ediții.

fundal de sorginte romantică, ce poate fi văzut numai cu ochii închişi. Tot ceea ce se poate vedea alunecă, fără vreo greutate concretă ori limită precisă spre un nedefinit tărîm al nostalgiei. Ne aflăm în faţa evocării directe a autorului ce-şi sprijină capul în mîini, în timp ce privirea i se pierde în zare. Această repetare insistentă ne ajută să vedem foarte limpede în ce fel încolţesc amintirile din acel ceva pe care l-am mai văzut odată, cu o anumită ocazie, şi care s-a cuibărit în chilia căldicică a memoriei de unde îl scoatem acum la iveală. Ne apar în în faţa ochilor toate elementele peisajului pe care Azorín ni-l prezintă. Privirea rătăceşte, îndreptată în gol, în vreme ce glasul ţîşneşte dintr-un izvor lăuntric. Ni-l închipuim pe Azorín nemişcat, tăcut, cu privirea în depărtări, aşa cum apare el în portretele pe care i le-au făcut contemporanii lui şi mai ales Zuloaga. Dincolo de acele *Eu văd...* se întreţes în acest fragment mii de călătorii şi nenumărate senzaţii momentane spre a crea elementele necesare redării unei imagini exacte.

Irealitatea, adică, condiţia visată a acestei întregi broderii artistice, se reflectă întocmai în limbă. Azorín nu este foarte sigur că memoria îi este credincioasă. El nu face nişte afirmaţii precise, categorice, aşa cum ar fi făcut scriitorul realist. Nu stabileşte, precum Pereda de exemplu, o ordine numerică a elementelor (numărul exact de copaci, ferestre, persoane, etc.), ci ne întreabă, cam timid, de ce elemente ar fi nevoie pentru a face ceea ce doreşte el. Acesta este rolul uşoarelor îndoieli din acea lungă enumerare: «*Poate că, la orizont*, apare vreun sătuc...»; «*poate* că romaniţele îşi pleacă la marginea drumului...». Nu, Azorín nu este foarte sigur că acest sătuc se află într-adevăr în imaginea pe care memoria lui o reface cu atîta afecţiune şi nici nu ştie foarte bine dacă romaniţele îşi vor întinde ori nu alaiul lor la marginea vreunui drum. Da, ele se află pe un drum, pe multe drumuri, dar poate că nu pe acesta despre care este vorba aici. Şovăiala este foarte nimerită pentru a spori atmosfera de visare, de negură becqueriană în care este scăldat întregul fragment.

Mai multă nesiguranţă înseamnă o şi mai mare depărtare de literatura fotografică şi realistă de la sfîrşitul secolului. Oricare dintre scriitorii renumiţi la data cînd a fost scris acest eseu (1909, şi să nu uităm că pe atunci Azorín era un scriitor tînăr, care se mai zbătea încă să-şi facă un public de cititori), ar fi fost foarte zelos în a spune cu exactitate care era oraşul cu pricina; date, nume, locuri, etc., ne aduc limpede în faţa ochilor locul exact, chiar dacă acesta a fost mascat în vreun anume fel. Dar aici nu se întîmplă astfel. Aici putem să ne gîndim la mai multe oraşe în acelaşi timp. Oraşe cu ziduri groase, catedrală, mănăstire, piaţete tăcute ori gălăgioase. Poate fi vorba despre Avila, dar poate fi foarte bine vorba şi despre León ori Pamplona. Trei puncte foarte diferite ale geografiei şi tradiţiei, dar unite în faţa spiritului vechilor ierarhii, al formelor de viaţă dispărute ori ce se năruie. Da, nu ne aflăm *aici*, ci într-un alt aici, într-un aici îndepărtat care se compune din trăsăturile altor *aici*, din care numai unii, cei ce ni se par a fi mai reprezentativi ne vin în minte: Avila, Pamplona, León. Pînă şi morţii cei iluştri din mănăstiri renunţă la personalitatea lor concretă, la numele lor de viţă veche, de neam mare. Nu mai sînt altceva decît nişte *morţi*: războinici, teologi, episcopi... Tăcere, tăcerea care s-a aşternut peste sfîrşitul posibilei glorii pămînteşti a celor îngropaţi acolo. Într-o evocare intimistă, numele solemne nu-şi au locul.

Aşadar impresia dintîi şi totodată cea care îl va stăpîni pe cititor va fi aceea a unui dor profund [2]. Avusesem înşelătoarea senzaţie că ni se vorbea despre un oraş castilian, despre nişte personaje adevărate, familiare. Dar acum vedem că de fapt nu este un oraş concret cel care ne este evocat şi că lucrurile nu sînt nimic altceva decît senzaţia spirituală pe care i-au lăsat-o lui Azorín. Să recunoaştem aşadar că privind cu uimire spre munţii din depărtare, acest *poate* folosit pentru un posibil sătuc este tot ceea ce poate fi mai potrivit: exprimarea aceasta revelă pe deplin simţămîntul de pulverizare a vieţii omului în faţa imensităţii orizontului. Aşijderea, în faţa bogăţiei de culori austere ale pămîntului, apariţia cîtorva floricele aurii pe un povîrniş este şi ea foarte îndoielnică:

[2] Pentru arta azoriniană ca o culme a cultului închinat senzaţiei — a se vedea studiul lui MANUEL GRANELL, *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949.

un alt *poate* plin de înţeles. Într-un mod ciudat exprimările dubitative sînt de fapt singurele care revelă o realitate foarte apropiată de viaţa intensă pe care au dobîndit-o alte elemente.

Aceeaşi atmosferă de visare

Da, nu există în evocarea azoriniană o realitate care să fie delimitată de margini ori vîrfuri. După cele spuse pînă acum, înţelegem deja mult mai bine fragmentul. Şi aceasta pentru că nu mai căutăm în propria noastră memorie nici un oraş în care să existe vreun popas ori vreun han cu numele de Las Animas ori vreun altul cu cel de Las Angustias. Nu, acum ştim precis că este vorba de un popas care, pentru că s-a numit astfel, a lăsat o urmă nepieritoare în sensibilitatea autorului, dar care poate că de fapt nici nu există cu adevărat. Poate că, printr-un renghi al amintirii, l-am văzut doar în cărţi şi nu pe vreuna din străzile înguste şi foarte abrupte din vechile noastre oraşe. Am putea să adăugăm nume noi, am putea s-o apucăm pe drumul acesta pe care Azorín ni-l deschide şi să presupunem că hramul Las Animas poate fi des întîlnit în Galicia şi că un nume asemănător cu Las Angustias putem afla în Granada [3]. Dar nu, nu trebuie s-o facem. Cele două supoziţii care tocmai ne-au venit în minte, sînt străine de atmosfera generală, castiliană, pe care întregul fragment caută să o păstreze. Sigur că nu există graniţe fixe. Castilia pe de o parte şi pe de alta Galicia şi Andalucia. Chiar şi Azorín mai strecoară cînd o amintire din Navarra, cînd o alta din León. Oare nu s-o gîndi cumva Azorín la vreun oraş ideal, simplă himeră, amestec făcut din toate elementele pămîntului spaniol?

Nedeterminare, dor, imprecizie, călătorie pasionată printre amintiri, printre nimicurile care ne-au impresionat puternic cîndva. Cu greu poate fi surprinsă cu mai multă exactitate această soliditate a ceea ce este prea subtil, a ceea ce este imaterial. Să remarcăm precumpănirea aproape absolută a nedeterminării nebulozităţii în acest fragment: *un* lanţ de munţi; *un* sătuc; *o* coloană de fum. *un mare* mozaic; *o* coţofană; *o* grămăjoară de pietre; *o* movilă de hotar; *un* han, *un* izvor, *un* clopoţel, *o* veche promenadă, *o* priveliştе, *un* peron, *o* senzaţie de nostalgie, *o* galerie de mănăstire, *o* curte cu coloane, *o* mare galerie, *o* scară de marmură, *o* grădină sălbatică, *nişte* poduri de casă, *un* portret... Şi lista ar ar putea continua la nesfîrşit. *Impresia* de multe adevăruri a fost pe deplin realizată dar cu preţul irealităţii. Alteori, nedeterminarea este aşa de accentuată încît duce la un fel de rătăcire, de dezechilibru. Astfel se întîmplă cu *un clopoţel*, utilizat acolo unde nu poate fi folosit decît acest unic şi concret mijloc de adunare, *clopoţelul* catedralei, de neînlocuit pentru punctualitatea şi sunetul lui.

Da, nu mai încape nici o îndoială. Toate aceste *Eu văd* aşa de insistente, de copleşitoare, nu fac altceva decît să ne atragă atenţia pentru ca, atunci cînd întredeschidem ochii, să ne împărtăşim din această viziune lăuntrică, iscată dintr-o lumină vie. Rolul întrebărilor (asupra căruia voi reveni mai departe) demonstrează acest lucru în mod indirect, prin potenţiale şi subjonctive: *cînd o să priveşti, ar intra, ar ieşi*, etc.

Nu este vorba, aşadar, de o *«descriere grandioasă a cîmpiei castiliene»*, aşa cum ar dori Wernet Mulertt [4] şi nici măcar de o descriere obişnuită. Este vorba, înainte de toate, de expunerea discretă a unei structuri interne a gîndirii, este vorba mai degrabă de *impresii* prezentate în mod dezordonat, fără nici o altă rigurozitate decît aceea a propriei interiorităţi, pentru ca noi să fim complici, să împărtăşim o astfel de impresie şi să devenim numaidecît sclavii ei. Această impresie este admirabil prezentată cu ajutorul celor cîtorva scheme lingvistice deja menţionate.

---

[3] Pentru această supoziţie mă bazez pe prezenţa frecventă a cultului sufletelor în întreaga Galicie. Să nu uităm că în Santiago de Compostela există chiar o biserică închinată cultului sufletelor din Purgatoriu. Atît de mult se insistă asupra vieţii de dincolo de mormînt în Galicia încît aproape că există o confluenţă între religie şi superstiţie. În privinţa lui Las Angustias, pentru localizarea sa granadină mă bazez pe patronatul oraşului care poartă hramul Mariei. Este totuşi destul de frecventă această prezenţă şi în alte oraşe vechi, cum ar fi Cuença de exemplu.

[4] A se vedea WERNER MULERTT, *Azorín. Contribución al estudio de la literatura española de fines del siglo XIX*. Traducere în limba spaniolă de Angel Cruz Rueda, Madrid, Biblioteca Nueva, 1930.

Savurare, încetineală

Vedem limpede, chiar cu o limpezime desăvîrşită potrivirea perfectă ce există între limbajul azorinian şi forma lui internă. Ne aflăm în faţa unui caz tipic de transformare a impresiilor îndepărtate în expresii prezente. Acest echilibru, această dorinţă puternică de a trăi, caracteristică acelui *homo aestheticus* al lui Spranger [5], ne apare cu multă insistenţă la Azorín. Căci el trăieşte atît de intens în lumea intimităţii lui încît intră de-a dreptul în istorie atunci cînd îşi aşterne pana pe hîrtie. În acest sens, şi conform teoriei lui Spranger, Azorín este un *clasic*. Este o natură *subiectivă* în care totul funcţionează pe potriva propriilor lui intuiţii. Acest lucru poate fi demonstrat dacă aruncăm din nou o privire asupra limbajului său.

Un astfel de om simte fără îndoială o plăcere deosebită cînd îşi savurează propriile intuiţii, cînd îşi dezgroapă vechile impresii, cărora le dă o delicată şi emoţionată însemnătate, de fiecare dată cînd le readuce în prezent. Expunerea prezentă a acestor senzaţii impune o permanentă atragere a atenţiei, o artă a convingerii greu de realizat : care să fie în acelaşi timp blajină dar şi energică. Amintirea alunecă vioaie, limpede, iar scriitorul trebuie să-şi presare exprimarea cu numeroase opriri, pauze mentale, făcute să prelungească plăcerea trecătoare a redeşteptării. Paragraful este plin de incidente, de cuvinte puse între nişte ghilimele atît grafice cît şi mintale. Parcă ar fi nişte clipiri uşoare, uneori de-abia perceptibile, clipiri prin care nimerim din vis în posibilul adevăr al impresiei, legată printr-un adjectiv cu o semnificaţie foarte exactă sau printr-un adverb care chiar dacă este de prisos, slujeşte pentru ca cititorului, posibilei persoane pe care dorim să o facem părtaşă la emoţia noastră să nu-i fie abătută atenţia în altă parte. Pe această persoană o atragem tocmai îndepărtînd-o. Acesta este rolul jucat în fragmentul pe care îl analizăm de unele construcţii de felul : «...în depărtare cerul strălucitor şi linia albastră, *de un albastru străveziu* a unui *lanţ de munţi...*» ; «O coloană de fum se înalţă *încet*» ; «...răsună *cristalin* şi cheamă la catedrală...» ; «...fetele... privesc *pline de visare şi de nostalgie* cum trec trenurile» ; «...paşii noştri răsună *puternic* pe lespezile din galeria mănăstirii» «...se plimbă *domol clericii...*»

În toate aceste cazuri adverbul prelungeşte zăbavnic acţiunea verbului, dîndu-i continuu viaţă. S-a spus mereu, şi a spus-o de altfel şi Vossler [6], că în mintea autorului există dorinţa de a-şi scoate la iveală propria-i personalitate. Repetarea acestor scheme sporeşte dimensiunea afectivă, adevărul psihologic, pînă într-atît încît îl fac să devină şi mai profund, conştient în aceste cazuri (aici, în ciuda întregii atmosfere de visare în care am văzut că se instalează, chiar din prima clipă fragmentul), şi dă însemnătate acţiunii verbului. În fiecare din exemplele arătate observăm că este vorba de nişte simple repetări a ceea ce era de fapt foarte clar : o nuanţă de albastru, felul unor plimbări. O duioşie aparte se revarsă asupra ace'ui *pline de visare*, ce caracterizează plimbarea fetelor în haine de sărbătoare pe peronul gării de provincie. Poate că, la ceasul acela al plimbării, fetele or fi fost neastîmpărate, zburdalnice, tulburate atît din pricină că îi tot priviseră pe călători, cît şi din cauza forfotei zilei aceleia de sărbătoare. Azorín îşi aminteşte doar imaginea aparte a unora şi anume a acelora pe care amintirea lui a captat-o pe de-a întregul, a acelora care aveau o expresie plină de visare şi nostalgie, a acelora în care se putea întrevedea o anume coincidenţă cu psihologia scriitorului. Multe s-ar mai putea încă spune despre fiecare dintre exemplele prezentate.

Profund legată de ritmul anevoios, reiterativ al lui Azorín ni se pare a fi şi folosirea anumitor scheme de adjectivare. Este vorba de un fel de repetiţie, care corespunde acestei forme interne, acestui conceptism spiritual care-l însufleţeşte pe scriitorul nostru. Să ne oprim asupra cîtorva exemple : «...sufletul cel *pătimaş şi îngăduitor al misticilor noştri...*» «...aici, în galeria cea *răsunătoare şi tăcută...*» ; «.., *vechile şi marile* case strămoşeşti...» ; «.., acei *de odinioară şi nemaipomeniţi* hidalgos...»

---

[5] EDUARD SPRANGER, *Formas de vida*, Madrid, Revista de Occidente, 1935.

[6] KARL VOSSLER, *Formas gramaticales y sicológicas del lenguaje*, Buenos Aires, (Este vorba despre volumul I din colecţia de Studii Stilistice, publicată de Institutul de Filologie al Universităţii din Buenos Aires, ediţia a doua).

Schema aceasta a celor două adjective ce alcătuiesc sintagme neprogresive este foarte frecventă (conform terminologiei lui Dámaso Alonso)[7]. Paragraful rămîne în suspensie, fără ca funcţia lui sintactică să fie alterată, aruncat în văzduh, solicitînd cu putere atenţia cititorului. Urmează, firește, schema acelei ştiute înceţinoli, a savurării propriei trăiri. Trebuie să mai remarcăm de asemenea şi marea frecvenţă cu care adjectivele se antepun substantivului, o calitate a acelor vremi subliniată încă de primele studii din acea epocă. De exemplu cartea lui H. Jeschke[8]. Cred că nu mai este nevoie să amintesc şi de marea valoare afectivă a acestor adjective antepuse, cu prisosinţă amintită şi subliniată în toată literatura spaniolă. Un rol identic ca afectivitate şi chemare stăruitoare îl au adjectivele situate înaintea substantivului, fără conjuncţie: «Eu văd satele cele bătrîne, *bătrînele* oraşe;» «Eu văd *vechile*, *venerabilele* catedrale...»; «Eu văd *încărcate de ani, de secole* aleile de plopi...»

Şi mereu, imediat după ceea ce ni se spune cu repeziciune prin aceste repetări *(Eu văd... Eu văd...)*, care-l duc pe cititor la o anume delăsare intelectuală în urmărirea acţiunii, devenită de-acum un obicei încă de la începutul fragmentului, imediat, spuneam, intervine o oprire clară, o frînare, o schimbare de ton în voce marcată puternic de acest adjectiv antepus, încărcat de dorinţa aceea puternică de a trăi. Contrastul faţă de ordinea pe care am putea-o numi ortodoxă ori tradiţională, pur mecanică, este foarte mare: «... o priveliştе *nobilă, severă, austeră...*»; «... vieţile *posomorîte, cenuşii şi monotone...*». «... domni *amabili, ingenioşi...*»; «... fetişcană *rumenă şi plină de sănătate...*»

Fuziunea celor două sisteme de adjectivare salvează textul de la monotonie, dîndu-i o cadenţată variaţie expresivă, care nu va face altceva decît să le valorifice, evidenţiindu-le, pe cele mai încărcate cu tonalitate emotivă *.

Alonso ZAMORA VICENTE

(Versiune românească : Francisca IOVA)

DON ALONSO

Informaţiile mele despre don Alonso au crescut în cercuri concentrice. La început, pe cînd preocupările mele de dialectologie românească erau predominate, l-am cunoscut prin teza sa de doctorat El halba de Mérida y sus cercanías *(1943). Pentru adunarea materialului necesar acestei lucrări a stat în regiunea sa natală timp de un an folosind, aşa cum se exprimă în* Introducere, «el sistema de convivencia con los naturales». *Scrisă la puţin timp după terminarea studiilor (licenţa a luat-o la Madrid în 1940), monografia amintită dovedeşte maturitate; ea este şi azi prezentă în toate bibliografiile obligatorii de dialectologie romanică şi spaniolă. Cam din aceeaşi vreme datează admiraţia mea pentru opera capitală a* lingvistului *Alonso Zamora Vicente, manualul de dialectologie spaniolă* (Dialectología española), *pe care l-am prezentat publicului din România la începutul anului 1963 într-o revistă de specialitate. Comparaţia făcută atunci cu un alt manual de dialectologie spaniolă, cel al lui Vicente Gracia Diego, mi-a permis să observ că manualul lui don Alonso este superior celuilalt. Remarca de atunci rămîne valabilă şi astăzi, chiar dacă comparăm* Dialectología española *cu alte lucrări apărute după această dată.*

Pe măsură ce cunoştinţele mele în domeniul hispanisticii creşteau, am avut prilejul de a-l întîlni ca fundator şi apoi ca director al unei prestigioase reviste de lingvistică (Filología) *ce apare încă*

[7] A se vedea DÁMASO ALONSO, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1951 (ediţia a treia).

[8] HANS JESCHKE, *La generación de 1898 en España (Ensayo de una determinación de su esencia)*, Santiago de Chile, 1946.

*** Textul de faţă reprezintă versiunea ultimă, revăzută de autor în vederea apariţiei în limba română, a unui studiu mai amplu, publicat cu ani în urmă, sub acelaşi titlu, în limba spaniolă** (n. red.).

la Buenos Aires (în acea vreme — 1949 — era și director al Institutului de Filologie al Facultății de Filosofie și Litere din Buenos Aires). Din 1953 i-am găsit numele în revista mexiană Nueva Revista de Filología Hispánica *al cărei colaborator apropiat a fost o perioadă de timp, cît a condus secția de filologie a binecunoscutei instituții numită Colegio de México.*

Ajuns în 1965 în capitala Spaniei la congresul de lingvistică și filologie romanică l-am cunoscut personal. Știa că sînt la congres, la care el nu participa din cauze motivate de acea epocă, și m-a căutat. A fost o întîlnire scurtă, ca între două trenuri, într-o gară cu mulți călători. A fost însă suficient pentru a se cimenta între noi o legătură cordială, începută prin corespondență, ce s-a păstrat neștirbită pînă astăzi. Eleganța și simplitatea gesturilor și a vorbirii m-au cucerit și mă fac să-mi amintesc și acum cu plăcere de acele clipe.

La un an după întîlnirea noastră am aflat că fusese ales membru al Academiei Regale Spaniole și numai după cinci ani (1971) secretar perpetuu al aceleiași academii. L-am vizitat aproape de fiecare dată cînd am trecut prin Madrid, atît în apartamentul din str. Pez Austral sau mai tîrziu în acel din str. Menéndez Pelayo cît și, mai recent, la sediul Academiei. Peste tot am simțit prezența discretă a doñei Maria Josefa, soția Profesorului, lingvistă bine cunoscută în lumea hispanică, în prezent — alături de don Alonso — unul din responsabilii excelentului dicționar al limbii spaniole ce apare, deocamdată în fascicole, la celebra editură Aguilar.

Ultimii ani au fost un prilej de a-l cunoaște și pe istoricul *și* criticul literar *Alonso Zamora Vicente prin lectura discursului de recepție la Academia Regală Spaniolă :* Asedio a „Luces de Bohemia", primer esperpento de Ramón del Valle-Inclán *(1967) și apoi excelentul volum* Lope de Vega Su vida y obra *(1969). Istoricul și criticul literar au dat și alte prețioase lucrări :* De Garcilaso a Valle-Inclán *(1950),* Presencia de los Clásicos *(1951),* Lope de Vega, "El villano en su rincón" *(1961) și* Camilo José Cela (acercamiento a un escritor) *(1962). Eseul* La realidad esperpéntica (Aproximación a "Luces de Bohemia") *îi aduce Premiul Național de Literatură «Miguel de Unamuno» (1969).*

Numeroasele noastre tertulias *din casa lui don Alonso mi l-au arătat din ce în ce mai mult, de la an la an absorbit de creația literară.* Scriitorul *Alonso Zamora Vicente aproape că îl trăda pe autorul dialectologiei spaniole și pe titularul cursului de lingvistică romanică de la Universitatea Complutense din Madrid. Nu o dată îmi mărturisea că preferă să compună mai ales în casa sa de la Escorial unde își petrece concediile, aventurile sunetelor romanice nemaiemoționîndu-l ca înainte. În acele săptămîni de vacanță petrecute în preajma palatului regal de la Escorial, construit în secolul al XVI-lea de Filip II, a scris probabil* Mesa, sobremesa *(1980), roman pentru care i s-a acordat Premiul Național de Literatură, cea mai mare distincție literară spaniolă. Numeroase alte lucrări literare însoțesc acest* Mesa, sobremesa, *roman ce prezintă viața actuală spaniolă :* Primeras hojas *(1955),* A traque barraque *(1972),* Desorganización *(1975),* El mundo pueda ser nuestro *(1976),* Sin levantar cabeza *(1977) și, mai recent,* Tute de difuntos *(1981).*

În același tertulias *l-am cunoscut și ca o persoană interesată de lucrările elaborate de hispaniștii români. Invariabil, una dintre primele întrebări se referea la aceste probleme, adresată de fiecare dată cu o curiozitate care trăda dorința de a-i ajuta pe cei care, la extremitatea orientală a României, cultivă cu pasiune studiul limbii și literaturii spaniole. În numele acestora, la împlinirea vîrstei de 70 de ani, îi dorim să fie la fel de tînăr ca și pînă acum pentru a ne da lucrări ce ne vor încînta sufletul. La mulți ani, don Alonso !*

Marius SALA

REPERE FUNDAMENTALE

I. SLAVICI – ÎNCEPUTURILE SCRIITORULUI

(I)

George MUNTEANU

Asemeni lui Creangă şi înaintea acestuia, Ioan Slavici şi-a inaugurat colaborarea la cea mai prestigioasă revistă a epocii lui, *Convorbiri literare*, mult-umită stăruinţelor şi sprijinului eminescian. De aici însă nu rezulta, cum socotea Tudor Vianu (insuficient edificat asupra paradoxalei şi obscurei ucenicii a humuleşteanului), că *«înaintea lui Creangă el* [Slavici — n.n.] *este acela care se gîndeşte să folosească limba poporului, cu zicerile lui tipice»* (Cf. Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I. Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1971, p. 264). Slavici, e drept, a recurs la «şirieneasca» lui — substanţial filtrată, stilizată de Eminescu — încă de pe cînd elabora şi publica *Fata de birău (1871)*, iar imediat după aceea — basmele sale (1872). Însă Creangă, la mijloc fiind şi diferenţa de vîrstă (nouă ani), cea de formaţie culturală, de circumstanţe, începuse a folosi *«limba poporului»*, *«zicerile lui tipice»* încă din 1863—1864, cînd — împreună cu institutorii Gh. Ienăchescu, Constantin Grigorescu, V. Răceanu, A. Simionescu şi N. Climescu — începuse, asumîndu-şi răspunderea *părţii literare*, *«a păşi la coordonarea materialului, pe care, vreme îndelungată şi cu multă trudă îl adunasem inadins, şi tot adunam, pentru întocmirea unui abecedariu»* (Cf. Ion Creangă, *Opere, II*, ed. din 1970, p. 112). Manualul, intitulat *Metodă nouă de scriere şi cetire...*, a apărut în 1868, deci într-o vreme cînd Slavici abia sfîrşea cu bacalaureatul şi făcea lunga călătorie de la Sătmar pînă acasă. Iar în răstimpul indicat, abia de va fi adăugat material folcloric nou celui aflat mai dinainte, însă nu trecuse încă la «coordonarea» acestuia, precum Creangă.

Dealtminteri, a pune în asemenea privinţă problema *întîietăţii* nu e de vreo utilitate certă, cîtă vreme — nerestringîndu-se la acest unic stil — înaintaşii, pe distanţa de la Văcăreşti, Heliade, Costache Negruzzi şi pînă la Alecsandri ori primii scriitori ai «Junimii», îl instituiseră de multă vreme, chiar dacă nu stăruiseră «cu metodă» în cultivarea lui. Conştient au urmărit ridicarea acestuia la statutul unui stil artistic «cult» — paralel, nu în împrejurări care ar indica vreo preeminenţă — Creangă şi Slavici, desigur. Cu o singură deosebire ce ar fi de relevat. La Creangă, în intervalul dintre publicarea celor trei poezioare *(Păsărica în timpul iernei, Nu lucrezi, n-ai ce mînca* şi *Ia! Clopoţelul sună)*, precum şi a poveştilor ori povestirilor aşa-zicînd «didactice» *(Pâcală, Inul şi cămeşa, Ursul pîcălit de vulpe* şi îndeosebi incomparabila *Poveste)*, — adică între 1868 şi 1874, — frapează metamorfozarea progresivă, rapidă, lucidă a *oralităţii* brute, fruste, în *elocuţiune* multiplu «stilizată» scriptică, vădind scontarea unei subtile, cu totul aparte «calofilii». La Slavici, care, concomitent cu scrierea comediei *Fata de birău*, adică prin 1870, începuse şi «prelucrarea» întîiilor sale poveşti ori basme, «oralitatea» de tip vest-transilvănean e utilizată în scopuri strict *funcţionale*. Iar acestea, în virtutea unei «estetici» suficient de conştientizate în

---

* Fragment iniţial dintr-un capitol care s-a întîmplat să nu mai apară în *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, 1980. Îl oferim spre publicare în forma în care fusese redactat atunci — G. M.

privința *frumosului* gîndit ca atribut neostensibil al scrierilor literare, așa cum rezultă din cel de al doilea basm-poveste al lui Slavici, *Floriță din codru*, publicat în *Convorbiri literare* nr. 9, 1872). În această poveste cu minime elemente fantastice, de basm, comparația dintre «*crișmăriță*» și fata ei «*de suflet*», schițată parcă la întîmplare, stîngaci, nu e de fel așa și învederează înclinația mai profundă, evasigeneralizată, pe care nu doar Slavici, însă și mulți prozatori transilvani reprezentativi de după el o vădesc în privința distingerii efectuate între «frumusețe» și «calofilie» «*Nu numai Floriță, ci și maică-sa, crișmăriță, era [...] frumoasă. Crișmărița era frumoasă ca și o pană de păun . Floriță era frumoasă ca și o floare ce crește ascunsă în umbra tufelor*» (Ioan Slavici, *Opere*, I, 1967, p. 43).

În fond, cel de al doilea termen al arătatei comparații dobîndește din perspectiva timpului ce s-a scurs pînă acum valori simbolice notabile. E, parcă o caracterizare de sine a lui Slavici-scriitorul — mai sugestivă, mai plauzibilă decît aceea schițată anume în capitolul final *(Scrietor)* din opera memorialistică *Lumea prin care am trecut*.

Într-o privire analitică asupra scrierilor literare ale lui Slavici, ordinea, strict cronologică a publicării acestora nu este prea edificatoare. Observația e valabilă îndeosebi cînd vine vorba de poveștile ori de compunerile teatrale care l-au preocupat pe autor cu precădere în primele decenii ale activității sale beletristice. Comedia *Fata de birău* marchează debutul scriitorului la *Convorbiri literare* (nr. 1, 1871), urmată fiind la intervale variabile de piesele comice *Toane sau vorba de clacă* (în *Convorbiri literare*, nr. 11, 1875) și *Polipul unchiului* (în *Tribuna* din septembrie-octombrie 1886), precum și de dramele cu subiect istoric *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei* (scrisă în 1886, dar apărută în *Convorbiri literare* — după o prealabilă punere în scenă fără succes — abia în numărul din 1 aprilie 1888) și *Bogdan-Vodă* (trimisă *Convorbirilor literare* tot în 1876, dar refuzată de Iacob Negruzzi, crezută mai tîrziu pierdută, însă descoperită de I. D. Bălan în 1960 și publicată cu aparatul critic trebuitor în Ioan Slavici, *Opere*, VI, 1972). Strict cronologicește, prin urmare, cercetătorului i s-ar cuveni să se ocupe de Slavici ca *dramaturg*. Înainte de scrierea și publicarea comediei *Fata de birău*, însă, debutantul începuse să compare între ele încă de prin 1870 variantele diferitelor povești și basme pe care le culesese mai înainte, să caute versiuni noi în cazurile cînd cele ce-i erau cunoscute nu i se păreau suficient de relevante și — în emulație cu Eminescu, care publicase *Făt-Frumos din lacrimă* — să înceapă a elabora și a publica (paralel cu piesele, dar precedînd întîiele compuneri nuvelistice) istorisirile folclorice «prelucrate» între timp. În chipul acesta, au văzut lumina tiparului, una după alta, basme și povești ca *Zîna Zorilor* (în *Convorbiri literare*, nr. 3, 1872), *Ileana cea șireată* și *Floriță din codru* (în *Convorbiri literare*, nr. 6, respectiv — nr. 9, 1872), *Nărodul curții* și *Peștele pe brazdă* (în *Gura satului* din Arad, nr. 41, respectiv — nr. 43, 1972), *Doi feți cu stea în frunte* (în *Convorbiri literare*, nr. 7, 1874), *Stan Bolovan (Variantă)*, în *Convorbiri literare*, nr. 4, 1875. Dacă nu cu certitudine în elaborare, atunci în publicare surveniră pauze, determinate întrucîtva de faptul că — de la apariția nuvelei *Popa Tanda* (1875) înainte — la «Junimea» și la *Convorbiri literare* începuseră să fie agreate scrierile nuvelistice ale lui Slavici, în pofida stăruinței autorului de a compune piese de teatru, pentru care se credea dăruit cu o mare vocație, precum și a prelucrării în continuare a folclorului, căreia îi atribuia o însemnătate deosebită. Așa se face că povești ori basme (cîteva prelucrate după izvoare străine), Slavici a mai publicat abia în *Albina Carpaților* din 1878 *(Ioanea Mamei)*, în numărul 12 din 1881 al *Convorbrilor literare*, apoi în *Timpul* din 1882 *(Băiet sărac)*, în *Foița Tribunei* din 1886 *(Păcală în satul lui)*, în ziarul *Tribuna* din Arad, la 1907 *(Limir-împărat)*, în *Calendarul „Minervei" pe anul 1909*, imprimat încă din 1908 *(Spaima Zmeilor)*, precum și în alte foi mai mult sau mai puțin ocazionale, pînă spre sfîrșitul vieții. Că Slavici a crezut statornic în valoarea intrinsecă a acestei laturi a activității sale scriitoricești, o dovedește faptul că în 1908 a tipărit la Editura «Minerva» într-o primă ediție, șapte dintre primele sale povești și basme mai izbutite, iar în 1921—1922 a făcut să apară la Editura «Cartea românească» o nouă ediție, în două volume, adăugînd celor dinainte și prelucrările după izvoare străine, precum și cîteva povestiri socotite mai «educative», îndeosebi pentru tineret.

De fapt, fără a li se putea tăgădui multora dintre poveşti ori basme o certă semnificaţie prin sine, mai importantă apare, din perspectiva ansamblului operei (ca şi în cazul teatrului slavician), ceea ce am numi *valoarea de relaţie* a materialului folcloric pe care l-a prelucrat scriitorul, implicit — *maniera* în care a înţeles acesta să compună astfel de scrieri. Întîi, ar fi relevat împrejurarea că Slavici credea potrivit să se situeze pe la jumătatea drumului dintre ceea ce îşi reprezenta ca fiind *rigoarea culegătorului* de basme ori poveşti populare şi ceea ce numea el *«chemarea prelucrătorului»* acestora în vederea publicării. Spre deosebire de Creangă, care se bizuia fără prea multă reflecţie pe incomparabila-i memorie în legătură cu tot ce intra în vastul său orizont perceptiv, Slavici a procedat în orice întreprindere «cu metodă», o metodă împinsă pînă la pedanterie. Lucru ce se verifică din plin în cadrul preocupărilor sale folcloristice. Din scrisoarea explicativă cu care însoţea trimiterea la *Convorbiri literare* a primului basm ce i-a fost publicat în revista ieşeană, aflăm că *«prelucrătorul»* acestuia nu se mulţumise cu ceea ce auzise de la bătrînul moş Fercu, de la flăcăii pe care îi însoţea noaptea, cînd mergeau cu vitele la păşune, de la oameni întîlniţi în peregrinările sale dintre Sătmar, ţinutul moţilor, cîmpia arădană şi timişoreană, pînă în Banatul sîrbesc. Căutase din proprie voinţă să se edifice în puncte ce le va fi crezut obscure, în privinţa oricărui «schelet» de basm ce i se părea cu deosebire semnificativ prin virtualităţile lui abia deductibile. O veritabilă procedură de «paleontolog» al basmului de circulaţie orală este de întrezărit nu numai în scrisoarea prin care scriitorul lămurea redacţiei *Convorbirilor*... cum a scris *Zîna Zorilor* (şi, desigur toate celelalte compuneri inspirate din folclor): *«Bunul meu* [moş Fercu — n.n.] *mi-a povestit despre Smocfa cea frumoasă"; în comitatul Zărandului mi s-a zis despre „Zîna codrilor"; în Comloşu (Crişana) se vorbea despre „Petru Făt-frumos viteaz", şi la Temişoara auzii povestea despre „Zîna zorilor". — Am ales numirea care mi s-a părut mai nimerită».* Iar ca explicaţii adiacente: *«Aş abuza de bunăvoinţa d-voastre dacă aş însera toate variantele din care am compus pre „Zîna Zorilor". — Voi atinge dară numai cîteva deosebiri [...] Faptele şi ideile sunt, în toate variantele, cu puţină abatere, tot acelea. Ochii împăratului, calea lui Petru, ajutorul sfintelor surori, fîntîna miraculoasă, aceea de la Zîna Zorilor, viclenia fraţilor şi desfăşurarea finală — se află în toate variantele. „Ce" este tot aceea; „Cum" nu este tot aşa. Odată Petru trece pe la o singură, odată pe la două, şi iarăşi odată pe la alta din cele trei sfinte... Odată lipsesc pădurile, odată ţările miraculoase; odată Petre trece peste smîntîna laptelui, altă dată peste palma năzdrăvanului; odată Petru e ucis, altă dată i se fură apa... ş.c.l... Eu, din toate aceste, am ales şi combinat».* Scrupulul *«culegătorului»* şi judecata trează a *«prelucrătorului»* îşi fac, precum se vede, cumpănă dreaptă. Cîtă grijă punea Slavici în adunarea şi confruntarea variantelor, aflăm şi din alte scrisori adresate lui Iacob Negruzzi. Iată numai un edificator fragment din acestea: *«Am o poveste: Sfarmă-Piatră şi Cară Lemne. Aş dori să aud încă o variantă, de la un anumit Minciună Petru din Curtici»* (Cf. I. E. Toroţiu, *Studii şi documente literare*, II, p. 212). Atitudinea e, la prima vedere, ca a unui «profesionist» în ale culegerii folclorului din zilele noastre, — mai cu seamă dacă o documentăm cu un alt pasaj din scrisoarea ce însoţea trimiterea la *Convorbiri literare* a *Zînei Zorilor*: *«Sensul etic a rămas neatins. Am lăsat ca gîndirea morală a poporului român să rămîie intactă şi, îndeosebi, pentru că ea, în toate variantele, e tot aceea... morala e rezultatul gîndirii popoarelor, iară nu a individzilor. Stilul este pe cît se poate popular. Cele mai multe fraze sunt stereotipe, şi anume toate cîte sunt frumoase. Asta să-mi fie totodată şi scuza pentru idiotismele care au trebuit să intre în limba „Zînei zorilor"...»*

Şi, totuşi, acribia pe care o punea Slavici în strîngerea şi confruntarea diferitelor versiuni ale unui basm popular sau a altuia nu constituia un scop, ca pentru etnopsihologii din vremea lui ori folcloriştii profesionişti de după aceea, ci numai un *mijloc*. Ţelurile spre care tindea erau de o complexitate în legătură cu care scriitorul era edificat în multe privinţe, deşi nu pe de-a-ntregul. Ne putem da seama, confruntînd anumite reflecţii şi intenţionalităţi din scrisoarea adiacentă basmului *Zîna Zorilor* cu rezultatele înregistrate de Slavici prin scrierea acestuia şi a diferitelor compuneri înrudite ca valoare. Prima parte a misivei amintite este concludentă în sensul arătat: *«...motivele scrierii mele nu au putut fi decît estetice... „A fost, ce a fost". — Pentru ce a fost, cum a fost — sau pen-*

tru ce se zice cum c-ar fi fost? de aceste nu m-am interesat defel! — Nu am cercetat; nu am făcut știință; nu am voit să studiez, ci să reproduc gîndirea poporului român. — Asupra culegerii de povești, observ însă că chiar același om nu povestește aceeași poveste de două ori una după alta, fără de a se abate mai tîrziu de ceea ce a zis mai înainte; cu atît mai mari sunt diferințele ce purced din diferința provincială. — Povestea, nefiind decît pe alocurea legată de forme ritmice, capătă un caracter individual: fiecare revarsă în ea gîndirea sa individuală; fiecare o spune așa precum o știe și precum îi place s-o spună. — Bătrînii amestecă înțelepciunea, bărbații puterea, și fetele simțurile lor în poveste; fiecare dă acelui fapt importanța pentru care simte mai multă predilecție... Și apoi — o poveste e totdeauna amestecul mai multora: omul combină ce-i place. — Partea fixă e un schelet foarte sărac — atît în gîndiri cît și în fapte... Voiesc să zic: nici o formă a poeziei populare nu are atîte variante ca povestea. Chemarea prelucrătorului devine astfel cu mult mai grea și totodată cu mult mai frumoasă decît s-ar părea din început; el trebuie să privească povestea din toate punctele de vedere și să combine din toate variantele un întreg frumos. Astfel culegătorul nu numai dă recepțiunii caracterul individual, ci produce totodată un întreg nou. Faptele și ideile sunt dară o recepție din popor: gruparea lor estetică este un capriciu al individualității» (Cf. *Scrisoarea D-lui I. Slavici către Redacțiune relativă la „Zîna Zorilor"*, în *Convorbiri literare*, nr. 3, 1872, p. 90). Cu peste cincizeci de ani mai tîrziu, în *Morfologia basmului*, V. Propp avea să emită un număr de opinii nu diferite în esență.

Raportată la ansamblul operei lui Slavici, scrisoarea din care am reprodus constituia o prefațare nu mai puțin încărcată de adînci intuiții premonitorii decît au reprezentat-o *Epigonii* pentru giganticele ramificări și eflorescențe de după 1870 ale operei eminesciene. Într-o întîie privință, ea anticipează cîteva dintre particularitățile mai vizibile ale acelui *«realism poporal»* care va constitui axul întregii creații de prozator a lui Slavici din vremea maturității sale artistice: «etnograficul», insinuat «din mers» în povești ca *Floriția din codru* și în atîtea altele, *«stilul [...] popular»*, *«frazele* [adică îndeosebi *„zicerile"* — n.n.] *stereotipe"* etc.; toate — cu țelul *«ca gîndirea morală a poporului român să rămîie intactă»*, însă nu în mod nediferențiat, ci luînd seama (cum mereu a procedat și mai tîrziu, fără să i releve pe cît se cuvenea acest merit) la *«diferințele ce purced din diferința provincială»*. Dar observația cum că în povestirea unui basm *«bătrînii amestecă înțelepciunea, bărbații puterea, și fetele simțirile lor»* nu ne duce cu gîndul la marile îndemînări «analitice» ulterioare ale scriitorului? Și mai există, în scrisoarea amintită, două deslușiri ce par a se contrazice, numai fiindcă sînt încă dibuitoare, în raport cu fermele și profundele intuiții de mai tîrziu. Cu gîndul de a da reazim teoretic «chemării» individuale a «prelucrătorului» de basme, Slavici efectua o asemenea aproximare: *«Și apoi — o poveste e totdeauna amestecul mai multora: omul combină ce-i place. — Partea fixă e un schelet foarte sărac — atît în gînduri, cît și în fapte... Voiesc să zic: nici o formă a poeziei populare nu are atîtea variante ca poveste [...] Faptele și ideile sunt dară o recepție din popor: gruparea lor estetică este un capriciu al individualității»*. Însă ce fel de *«capriciu»* e acela de a fi atît de atent la *«partea fixă»*, oricît de «săracă» în gîndiri și fapte, a unei povești, precum și de a o scruta *«din toate punctele de vedere»*, spre a putea să combini *«din toate variantele un întreg frumos»*? Apoi: e un *«capriciu»* al *«culegătorului»* și *«prelucrătorului»* acela de a da *«recepțiunii»* nu numai *«caracterul individual»*, ci de a *«produce totodată un întreg nou»*? Din *«capriciu»* nu rezultă nici o noutate dăinuitoare, iar așa fiind — se observă cît de inadvertentă era silogistica lui Slavici din anii de început ai scrisului său. Faptul simptomatic, de pe acum — și definitoriu pentru o carieră scriitoricească întreagă — e că la marele cititor al epicii transilvane moderne (și nu numai la el) «intuiția» covîrșește în asemenea măsură obișnuitele mijloace logico-lingvistice de «teoretizare», încît cine vrea să-l priceapă cît de cît adecvat pe acest singur și monumental prozator trebuie să aibă pururi în minte înțelesul adînc al vechiului proverb budist: *«Cînd degetul arată luna, nătîngul se uită la deget»*. Nu «teoretizările» lui Slavici e cazul să le avem cu prioritate în vedere, ci «intuițiile» lui. Scriitorul, dîndu-și seama după un timp de acest (numai aparent) paradox «semiotic», l-a și numit în mai multe rînduri prin propoziții care constituie temelia latentă — deși cea mai edificator-valabilă — a «esteticii» lui. *«Dar*

omul nu numai cu gura vorbește», exclamă la un moment dat cel mai complex erou al nuvelei (cu subiect și amplori de roman) *Vatra părăsită*, din 1900 (Cf. Ioan Slavici, *Opere*, IV, București, Editura Minerva, 1970, p. 302). *«Nu numai cuvintele sunt vorbă»* observă parcă în treacăt scriitorul, referindu-se la o greu de numit stare sufletească a eroilor din nuvela *Ac și ață*, apărută inițial în *Convorbiri literare*, nr. 6, 1875 (Cf. *Op. cit.,)* p. 234) ; etc.

În lumina unor asemenea precizări, e bine să fim mai atenți la ceea ce încerca să aproximeze Slavici — în scrisoarea ce însoțea *Zina Zorilor* — prin *«scheletul foarte sărac»* din *«partea fixă»* a oricărei povești populare și suplinirea de către *«prelucrător»* a unei astfel de penurii prin «combinarea» variantelor ce implică un același *«schelet»* într-un *«întreg frumos»*. Admițînd că asemenea travaliu al prelucrătorului de povești e *«un capriciu al individualității»*, scriitorul nu-l vedea încetînd de a fi prin aceasta — în privința *«faptelor și a ideilor»* — ceea ce el numea *«o recepție din popor»*. Însă gîndind astfel, debutantul Slavici vădea din bun început intuiția profundă care urma să dea treptat relieful atît de aparte al operei sale întregi. În reprezentarea lui, *«parte fixă»* era o circumscriere a ceea ce astăzi numim *«prototipicul»*, *«arhetipalul»*. Încă de pe cînd începea să prelucreze — după cîte variante avea la îndemînă — întîiele basme care îl obsedau, șirianul dovedea așadar receptivitate puțin obșnuită față de *structurile arhetipale ale antropologicului* la nivel larg comunitar (poveștile sînt *«rezultatul gîndirii popoarelor, iară nu al indivizilor»*, zisese autorul în citata scrisoare). Să ne mai mire că, ulterior, el a distins asemenea *arhetipii* ca puțini alții în plămada subliminală a unor eroi larg exponențiali cum sînt cei din *Moara cu noroc*, *Pădureanca*, *Mara*, *Din bătrîni ?* E drept, în «prelucrarea» de creații ale eposului folcloric, Slavici n-a dovedit iscusința într-altfel vast-generalizatoare a «tipologiilor» din poveștile lui Creangă și n-a avut norocul lui Petre Ispirescu de a da peste un basm «prototipic» de semnificația celui numit *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*. Scriitorul transilvan intra totuși în redutabilă emulație cu aceștia, cînd se simțea îndemnat să prelucreze basme în care *«partea fixă»*, arhetipică, oricît de *«săracă»* în *«gînduri și fapte»* i se înfățișa în versiunile considerate izolat, dobîndea semnificații cuprinzător-antropologice prin confruntarea lor *«din toate punctele de vedere»*. Dincolo de ceea ce poate constitui semnificație etnografică ori paremiologică specifică epocii în care scriitorul își prelucra basmele, surprinde în multe dintre acestea o încărcătură de *fantastic arhetipal* structurat aparte și cuprinzînd indicii ce par a viza însăși epoca etnogenezei poporului român. Astfel, luînd seama întîi la eroi, «Sfînta Vineri» — din *Zina Zorilor* — nu prezintă, ca de obicei în folclorul epic românesc, atributele metamorfozării creștinice a cunoscutei zeițe din mitologia elino-latină. Lui Petru Făt-Frumos, protagonistul din *Zîna Zorilor*, ea îi dezvăluie — cu modificări ce diferă de cele din alte basme românești — o obîrșie fabuloasă cît și a Venerei antice, iar schimbările prin care a trecut le motivează altminteri decît prin «creștinarea» vechiului mit : *«— Cînd nu era încă ce este, începu Sînta Vinere vorba, cînd lumea încă nu era lume, atunci m-am născut eu, și eram atît de frumoasă ca copilă, încît părinții mei au lăsat să fie lume, ca să fie cine să se minuneze de frumusețea mea... Cînd s-a făcut apoi lumea, eu eram fată mare, și de minunat ce s-a minunat de frumusețea mea, lumea m-a diocheat... De atunci se face pe toată suta de ani cîte o creștătură pe fața mea... Și acuma-s bătrînă. Sînta Vinere nu mai putu vorbi mai departe despre aceasta, de tristă și de supărată...»* (Ioan Slavici, *Opere*, I, 1967, p. 20—21). Originală «geneză» a lumii, motivată prin necesitatea de a o situa sub semnul contemplării *«frumuseții»*, însă mai apoi arătată ca deturnîndu-se în contrariul ei, prin *«diochiul»* atoateurîțitor ! Nu e cazul să-i bănuim lui Slavici, aici, «invenție» proprie, ci numai «intuiție» încă larvară a ceea ce trebuie să fi fost *stratul prim* în configurarea unei spiritualități românești distincte, din care — «paleontolog» spiritual de o singulară configurație, cum era — scriitorul a intuit ca pe un «corespondent» din adîncurile lui exponențiale ceea ce va fi marcat vîrstele dintîi ale întregului său neam. În romanul *Din bătrîni*, asemenea intuiții care nu l-au părăsit toată viața au fost evidențiate cu remarcabilă documentație și cu un strașnic vertebrat (deși mascat, pe cît s-a putut și se cuvine în proza beletristică) spirit de metodă.

Vestigii fantastico-mitologice de același gen împînzesc aproape în întregime *Zîna Zorilor*, basmul trimis întîi *Convorbirilor literare*, dar și altele, de mai tîrziu. «Sfînta Miercuri», din acest basm, trebuie să fie o reminiscență tot din era precreștină, de vreme ce hălăduiește într-o *«împărăție a frigului»* (sugestia, chiar și abscons etimologică, ne conduce într-acolo). *«Vîlvele»* (un foarte original gen de anticipație a *«zmeilor»*), *«pădurea de aramă»*, cea *«de argint»* (la înfățișarea cărora și Eminescu va recurge, cu alte finalități, în versificațiile din ciclul *Călin*), fluierul «orfic», în mai multe rînduri invocat, sugestia zburătorului *«vampir»* care duce pe *«celălalt tărîm»* fetele nubile și le face să rămînă *«fără de trup»* (cf. *Băiet sărac*, în *Convorbiri literare*, nr. 12, 1881) etc., sînt frecvente în «prelucrările» lui Slavici, constituindu-se într-o urzeală de *fantastic* aparte, care se distinge prin bătătura de *realism etnografic*. De aici, din variabilitatea dozajului celor două elemente constitutive, rezultă și dificultatea comentatorului de a distinge între «prelucrările» ce — mai aproape fiind de stratul fantastic arhetipal — pot fi considerate «basme» și cele în care precumpănește realismul popular de suprafață, etnografic. Slavici, e drept, și-a subintitulat majoritatea scrierilor de acest fel drept *«povești»*. Însă, din amintitul punct de vedere, sînt de neignorat, generic vorbind, atît ceea ce el numea *«diferințele ce purced din diferința provincială»*, cît și, urmărindu-le în concretitudinea lor, deosebirile bătătoare la ochi dintre *Zîna Zorilor*, tip de «basm» fantastic pur, *Floriță din codru*, poveste de factură «mixtă», unde elementele fantastice coexistă inextricabil cu cele de narațiune folclorizantă menținîndu-se în orizontul realistic, sau *Păcală în satul lui*, unde totul aduce a «nuvelă» țărănească umoristico-grotescă, frizînd absurdul provenit din deformație psihologică.

«Diferința provincială» de care vorbea Slavici în notița lămuritoare a basmului *Zîna Zorilor* pare să fi fost, în lumina celor dinainte, o intuiție cu totul remarcabilă a scriitorului, oricît de în treacăt părea s-o semnaleze acesta. În timpurile din urmă, punctul de răspîndire a istoriilor cu *«vampiri»* și a altor năluciri de un insolit marcat s-a admis că ar fi în Europa Centrală, o localizare expresă a lui la *«valahii din Banatul Timișoarei»* atestînd-o *Scrisoarea...* unui *„Anonim"»* (Cf. Roger Vadim, *Histoires de vampires*, Paris, Editions Robert Laffont, 1961, p. 41). Ceea ce a publicat Slavici, ca «prelucrător» de basme — pe distanța de la *Zîna Zorilor* (1872) și, să spunem, *Negru-împărat* (1923) —, confirmă într-o măsură faptul că densitatea și stranietatea fantasticului, cu prevalența celui de un terifiant aparte, erau mai caracteristice basmelor orale din Transilvania vestică și din ținuturile megieșe decît ale celor din alte provincii românești. Nu este exclus, de aceea, ca *Făt-Frumos din lacrimă* al lui Eminescu (unde dăm de apariții necunoscute în alte părți, la noi, precum *«Ghenarul»* etc.) să fi fost auzit de la Slavici ori de la coregionalul acestuia Miron Pompiliu. După cum e cu putință ca *Fata în grădina de aur* și *Frumoasa fără corp*, — să fi fost culese nu în Muntenia (cum se crede, fără să li se fi aflat prototipul folcloric, ca și în cazul basmului *Făt-Frumos din lacrimă*), ci în aceste ținuturi de la granița etnică de vest a românimii. Prin confuzie onomastică, Richard Kunish putea să se creadă în Muntenia, cînd a culeș cele două basme, deși o putea face și în Banat ori în părțile Aradului, de vreme ce — am văzut din *Scrisoarea...* «Anonimului» citată în culegerea lui Vadim (după cum știm și din alte surse) — că *«valahi»* erau numiți și românii de dincolo de Carpații sud-vestici, și cei din «Valahia mare», dunăreană, iar călătorul german trecuse mai întîi prin Ungaria și prin ținuturile vestice românești ce erau în vremea aceea sub dominația austro-ungară. Densitatea fantasticului terifiant și, în genere, de un insolit accentuat putea să constituie la românii dintre Timișoara, Arad, ținuturile crișene o aglutinare a unor influențe venite din părțile germanice, grefîndu-se — cum semnalăm — pe un substrat autohton ce conservase multe vestigii spirituale din vremea etnogenezei poporului nostru. Prin întreaga lui alcătuire psihică de adîncime, Slavici — după cum de asemenea arătam * — trebuie să fi fost cu deosebire receptiv la astfel de aspecte, într-o vreme cînd investigația folcloristică metodică nu se extinsese pînă în asemenea regiuni de frontieră ; iar cînd aceasta a făcut-o, ele vor fi dispărut, odată cu procesul de transformare capitalistă foarte intens și

* Cf. capitolul *Stratigrafia „biografiei interioare"*, în *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, pp. 591—625.

rapid din aceste ținuturi. Și în perioada cînd șirianul își culegea «materialul», lucrul era deosebit de dificil, deoarece — îi scria Slavici lui Iacob Negruzzi — *«e foarte greu a afla un povestitor bun, fiindcă ei sunt rari»* (Cf. I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, II, p. 192). *«Și cum vin cu drum de fier, / Toate cîntecele pier»* — cugeta Eminescu în legătură cu acest proces. Încît, pînă la vreo eventuală probă contrarie, care să ne pună pe urmele unor versiuni folclorice convingătoare vizînd basme cu *Făt-Frumos din lacrimă*, *Fata în grădina de aur*, *Frumoasa fără corp*, rămîne plauzibil că ele s-au risipit deodată cu «vatra» patriarhală care le adăpostise îndelung și că, prin formația lor de etnopsihologi, abia Slavici și Eminescu au apucat să salveze cîte ceva din ceea ce mai putea fi sustras destrămării.

Meritul lui Slavici, într-aceasta, îl covîrșește pe al lui Eminescu, care prin culegerea sa de *Literatură populară* dovedește a fi fost mai interesat de creația orală lirică decît de cea epică transilvană. Nu numai *«Sînta Vinere»* ori *«Vîlvele»* (prelungiri și metamorfozări oralistice ale mitologicelor «Meduze») aparțin stratului etnogenetic arhetipal celui mai vechi al poporului nostru, dar și *Zîna Zorilor* — cu ambianța ei — configurează, desigur, unul din cele mai vechi și mai originale mituri cosmogonice românești. Remarcabil diferențiată de pe acum — fie și cu ajutorul lui Eminescu — e arta narativă a lui Slavici, urmărită prin prisma cîtorva din principalele sale componente : caracterizarea prin *comparația* deviată în «suspence», întreruptă unde încetează de a mai fi relevantă ; prelungiri ale acesteia din necesități de expresivitate înrudită cu a lui Creangă în raportări la viața cotidiană binecunoscută scriitorului ; *sugestia* realizată prin negații și folosirea culorii inverse, izbutind astfel să fie relevantă în sensul «numirii» a ceea ce autorului i se părea aproape cu neputință de caracterizat.

I. L. CARAGIALE – O PARADIGMĂ ȘI O PARODIE A CONDIȚIEI UMANE

Roxana SORESCU

«Inspecțiune reprezintă jocul cel mai subtil — pasionat pe care literatura română îl oferă cititorilor ei.»
(Valeriu Cristea, *Modestie și orgoliu*)

Inspecțiune *ne oferă în literatura română exemplul unui text minimal a cărui valoare arhetipală îl face interpretabil în registre multiple. Acest text al lui Caragiale a beneficiat de numeroase interpretări, acumulînd o bibliografie care îi depășește de cîteva zeci de ori, dacă nu de sute de ori, dimensiunile. Selectăm acele exegeze care ni se par a fi generat opiniile ulterioare sau care ni se par a sintetiza atitudinile intelectuale posibile față de narațiunea lui Caragiale.*

PAUL ZARIFOPOL : «Îl amuza fără încetare enigma pe care a lăsat-o în sinuciderea casierului Anghelache. „De ce s-o fi omorît Anghelache ? Nici eu nu știu“». (Introducere *la* Opere *II, Editura Cultura Națională, 1931, p. XVIII).*

G. CĂLINESCU : «De ce oare s-a sinucis casierul ? De frică. Fobia lui e maladivă, împotriva bunului simț elementar și acuză un anxios intrat în faza paroxistică la întîia zguduire. Autorul nu uită să-i alcătuiască foaia de observație. Casierul, bărbat între 40—45 de ani, e holtei și *locuiește* cu sora și cu mama lui. Prin urmare e un scindat cu teama răspunderii sociale.» (Istoria literaturii române... *Editura Minerva, 1982, p. 499).*

ȘERBAN CIOCULESCU: «Anghelache făcea parte din acea familie rară de gestionari care încearcă de mai multe ori casa de fier înainte de a pleca de la serviciu, funcționari de o cinste absolută, stăpîniți însă de o singură teamă : aceea de a greși fără voie și, în consecință, de a se expune celor mai aspre sancțiuni. Adăugați la această structură etică un substrat nervos fragil, expus dezechilibrului și veți avea toate premisele dramei lui Anghelache. Oameni de un asemenea resort moral nu așteaptă sancțiunea publică, nici nu înțeleg să i se sustragă : se pedepsesc singuri, chiar dacă sînt inocenți». (Viața lui Caragiale, *p. 456).*

VALERIU CRISTEA: «Datele nuvelei nu ne permit să ajungem la o cauză. Avem fapta, consumată, mobilul însă lipsește. În spatele gestului nu se află nici o motivare. Rădăcinile acestuia se pierd în gol, sufletul personajului e o „pată albă“, ce nu poate fi umplută cu nimic. Se poate vorbi în legătură cu acest caz de o „sinucidere perfectă“ (așa cum se vorbește de o „crimă perfectă“). Eroul comite o faptă pură, fapta în sine, ruptă, s-ar zice, de orice cauzalitate.» (Satiră și viziune, *în vol.* Aliante literare, *1977, p. 32).*

Valeriu Cristea revine recent cu o altă ipoteză, care nu o anulează ci o completează pe prima : «Eu susțin că primul casier (fugarul) este dublul celuilalt casier (Anghelache). Cei doi sînt nu numai colegi, ci și gemeni întru competență și onestitate /.../ Colegul fugar nu e vinovat (ci doar o „victimă a altora") pentru că el, Anghelache (dublul său) nu e — o știe prea bine — vinovat și tot așa el, Anghelache, nu e nevinovat (nu e „corect", „cinstit") pentru că celălalt (geamănul lui) nu e nevinovat. /.../ În calitatea sa morală de excepție eroul, ca și dublul său principal /.../ sînt dublați de cei trei — buni și adevărați — camarazi.» (Modestie și orgoliu, *Editura Eminescu. 1984, p. 92—105).*

ALEXANDRU GEORGE *continuă și nuanțează sugestia lui Călinescu, așezîndu-l pe Anghelache în familia psihică a lui Leiba Zibal și Stavarache, adică subordonîndu-l* «acelui tip de isterie în care subiectul își asumă o culpă imaginară și trăiește consecințele ei ca și cum efectiv ar fi vinovat». *Anghelache prezintă simptomele unei* «slăbiciuni constitutive pe care a crezut că și-o ascunde prin rigiditatate și corectitudine, dar în fond cerînd sprijinul autorității care era obligată să-i întărească prin fiecare inspecție statutul său de lamentabilă dependență. Împotriva absolutului noțiunii abstracte de cinste, el cere, pentru sine și pentru toți, verificarea în planul strict al relativității». *(sublinierea noastră, întrucît ne vom apropia îndeajuns de această interpretare)* (Nenorocirile unor slujbași, *în* România literară, *11 septembrie 1980 și* Și totuși — de ce, nene Anghelache, *în* România literară, *3 februarie 1983).*

ION VARTIC : ca și Belikov al lui Cehov, «temîndu-se cumplit, el își dorește în același timp această teamă. Spaima de „zei" reprezintă simultan nevoia de acești zei, cu circularele lor precise, în afara cărora Belikov nu poate trăi, nevoia unei autorități supreme căreia să i se supună cu desăvîrșire, primind astfel certitudinea vitală a securității sale absolute s.n.) /.../ Ceea ce la Belikov reprezintă circulara, este la nenea Anghelache inspecția, adică același gen de emblemă administrativ-sacrală a unei autorități supreme care străjuiește comportamentul uman. /.../ Drama celor două personaje, dincolo de aparențele maniacale, e una metafizică.» (Modelul și oglinda, *Editura Cartea Românească, 1982, p. 11—13).*

Remarcabil ni se pare faptul că toate aceste interpretări nu se exclud (deși autorii lor polemizează adesea între ei; e drept însă că uneori numai pentru paternitatea ideilor). Ni se pare evident însă că toate sînt la fel de îndreptățite și mai ales la fel de justificate de text. *Ne hazardăm a propune și o altă ipoteză, care va avea, desigur, destule elemente comune cu cele anterioare, dar care se va și distanța de ele, fie și numai prin faptul că și le va subordona ca pe elemente constitutive ale unei explicații integratoare, introducînd în discuție termeni legați de morala kantiană, de sociologia rolurilor, de psihanaliză, de existențialism, de semantica ironiei. Ne vom situa, recunoaștem din capul locului, alături de Ion Vartic pe acel plan socotit de Alexandru George ca* «absolut inacceptabil», *pe planul metafizic. Ne consolează numai faptul că și interpretarea Domniei sale se bazează pe necesitatea verificării unei noțiuni morale abstracte în planul realității, adică pe jocul subtil contradictoriu dintre metafizic și real.*

Mă, — *îi zicea Caragiale într-o zi lui Eminescu, în vremea discuțiilor de la* Timpul — Kant al tău mi se pare un mare moftangiu». *Moftangiul îl preocupa însă (de vreme ce a doua zi putea susține opinia contrară) și pesemne că principiile generale, afirmațiile esențiale ale moralei moftangiului nu-i erau străine, chiar dacă nu adîncise disocierile de amănunt ale eticii aceluia. În orice caz, există în opera lui Caragiale cel puțin un personaj conceput spre a ilustra (polemic, ironic)* «metafizica moravurilor», *mai concret — modul de a acționa în cotidian al imperativului categoric și raporturile ce se stabilesc în mod necesar între datorie și plăcere (satisfacerea oricărui impuls individual) în conștiința cuiva care se constrînge să întrupeze dezideratul cunoscut;* «Acționează astfel încît maxima voinței tale să poată oricînd valora în același timp ca principiu al unei legislații universale». *Individul acela, sugerează Caragiale, n-ar putea fi decît un înger, un angel, dar unul caricatural degradat de banalitatea cotidiană și încercînd cu disperare să se salveze prin apel la o instanță superioară de validare a sacrificiului, un angel revoltat și condamnat la infernul cotidian, un Anghelache. Nu este locul aici să redeschidem vastele discuții în legătură cu raportul dintre morala kantiană și cea creștină. Scriitorul însă a meditat asupra acestui raport și a gîndit imperativul categoric și cele 10 porunci ca unități solidare. Maxima (în sens kantian, adică* «principiul subiectiv de a acționa», *deosebit de* «principiul obiectiv, adică de legea practică») aparentă *a vieții lui Anghelache coincide cu legea care poruncește* «Să nu furi» *și cu morala mai ironic exprimată a unui mediu care traduce imperativele într-o viziune autohtonizată :* «Banul e ochiul dracului». *Anghelache trăiește pînă la un moment dat conform unei variante posibile (și ideale social) a imperativului categoric : legea morală pe care și-o prescrie și pe care o urmează slujește în chip ideal morala socială și omul e un tip exemplar. Mai mult însă decît atît (și elementul este esențial pentru explicarea psihologiei sale), el acționează strict în conformitate cu principiul kantian al datoriei, adică din* «necesitatea de a îndeplini o acțiune din respect pentru lege», *nu din plăcere. O acțiune însoțită de plăcere n-ar putea fi calificată, conform gîndirii kantiene, drept*

morală. Cum Anghelache își creează maxima existenței ca rezultat al acțiunii voinței coercitive, nu al principiului plăcerii (care ar presupune realizarea neînfrînată *a tuturor impulsurilor naturale, realizare care în orice societate omenească necesită mai mulți bani decît se pot cîștiga printr-o muncă obscură și cinstită), viața lui nu poate fi calificată, conform ideilor kantiene, decît ca o viață morală. Social-mente, omul e pur,* «cinstit», «onest». *Mai mult, spune Kant, moralitatea nu trebuie întemeiată pe autoritatea ființei supreme, ea trebuie să fie numai o expresie a autonomiei voinței, care se constrînge la a-și urma propriile principii:* «Imperativul moral, prin urmare categoric [spre deosebire de imperativele ipotetice, elaborate *în vederea atingerii unui țel]* spune : eu trebuie să acționez într-un fel sau altul, deși nu voiam nimic altceva». *Este punctul nevralgic al moralei kantiene, sesizat acut de inteligența lui Caragiale, care concepe un personaj pentru a evidenția contradicția internă și consecințele grave ale acțiunii practice ale moralei marelui gînditor atît de admirat de Eminescu. Dacă Anghelache ar fi un om cinstit pentru că nu voiește nimic altceva, activitatea lui ar fi însoțită de o siguranță, de o lipsă de tentație care, suprimînd negativul psihic, ar învecina-o cu plăcerea, ar fi deci, kantian imorală. Executată din constrîngerea unei voințe care își prescrie normele conform legii, ea duce obligatoriu la scindarea psihicului, la nevoia unei* autorități de validare, dar și de constrîngere, *asupra căreia omul să transfere responsabilitățile care, îndeplinite timp îndelungat fără plăcere, încep a-l împovăra peste limitele rezistenței psihice. În imediata succesiune a consecințelor moralei lui Kant se află ideile psihologiei abisale a lui Freud. Geniul lui Caragiale demonstrează în cîteva pagini că acela care trăiește după morala lui Kant sfîrșește după principiile lui Freud.*

De unde vine, în fond, drama lui Anghelache ? Din faptul că știe, *se cunoaște pe sine și nu se poate împiedica să se judece și să se condamne. El este într-adevăr un scindat, între aparența socială onestă și esența morală ce-l supune unei veșnice lupte cu tentația, un sfîșiat, în termeni psihanalitici, între principiul realității și principiul plăcerii. Drama se declanșează odată cu* conștientizarea, *în împrejurări nefavorabile, a scindării. Nevoia* «unei autorități supreme, căreia să i se supună cu desăvîrșire» *este reală, dar ea nu reprezintă* o cauză *a comportării lui Anghelache, ci numai o* consecință *a unui proces psihic de* conștientizare a discrepanței dintre imperativul categoric a cărui validitate Anghelache o admite ca absolută și principiul plăcerii *care, nerefulat, ar duce la condamnare socială. Anghelache a jucat timp de unsprezece ani un rol social pe care nu-l mai poate juca în clipa în care devine conștient că este un rol. În termenii unui filosof modern, Stéphane Lupasco, tragedia se declanșează atunci cînd intervine* «conștiința conștiinței». *O autoritate căreia funcționarul model i se supune există, ea este* «noțiunea abstractă de cinste», *mai mult, el și-a însușit această autoritate, s-a identificat,* într-o parte a psihicului său *(în Supra-eu) cu ea și se judecă în numele ei. Criza se manifestă ca* nevoie de transfer a autorității morale interioare asupra unei autorități sociale validate, transfer *prin care actul moral îndeplinit împotriva impulsului interior devine act omologat social și, prin aceasta, încetează parțial să reprezinte o anulare a principiului plăcerii, fiind însoțit de acea satisfacție a datoriei împlinite și* recunoscute a fi împlinite *care poate reprezenta un* substitut social *pentru un impuls natural. Cel care protestează vehement împotriva calificativului* «onest» *este Supra-eul care domină la un moment dat conștiința lui Anghelache și care, amenințat de revolta posibilă a impulsului spre plăcerea devenită realitate (exemplul hoțului fugar), reclamă imperios o autoritate asupra căreia să-și transfere atribuțiile și constrîngerile devenite insuportabile. Anghelache, reclamînd inspecția, cere violent transferul responsabilității din planul moralei individuale în cel social. El știe că o mică evadare din perimetrul stabilit de cenzura Supra-eului ar fi salvatoare, ea ar determina instituirea cenzurii oficiale, care reprezintă într-adevăr o barieră de netrecut, căreia omul i se supune mai lesne decît autocenzurii morale.* («Dacă la cea dintîi ciupeală ar fi venit un domn inspector...»). *Am numi această manifestare a nevoii de transfer a imperativelor dictate de Supra-eu asupra unei instanțe obiective socializate, cu dublu rol, de constrîngere și de răsplată,* complexul Anghelache. *El reprezintă, într-un fel, reversul complexului lui Oedip, întrucît în locul revoltei împotriva tatălui care frustrează apare nevoia instaurării autorității tatălui (zeului, inspectorului), ca garanție a îndeplinirii obligațiilor morale și a stabilității sociale. Unei lumi cu legi morale labile sau cu legi morale în curs de schimbare îi este mult mai caracteristic complexul Anghelache decît complexul Oedip.*

Cauzele exterioare ale declanşării crizei sînt cele cunoscute : una dintre persoanele aflate în aceeaşi situaţie morală cu Anghelache a ales realizarea principiului individual al plăcerii şi a reuşit şi să se sustragă sancţiunii sociale care însoţeşte această realizare : a fugit cu banii (care pot cumpăra libertate, lipsă de griji, femei) în America. Valeriu Cristea are perfectă dreptate, dacă îi nuanţăm interpretarea : casierul soţ reprezintă nu «un dublu», «un geamăn» *al celui cinstit, ci traducerea în act a unei posibilităţi existenţiale, a unui impuls din psihicul acestuia. Hoţul reprezintă o faţă a lui Anghelache, aşa cum inspectorul reprezintă cealaltă faţă a lui, iar amicii — reacţia lui uman-socială. Subconştientul, Supra-eul, eul social. Nici Eschil, nici Caragiale nu l-au cunoscut pe Freud. Dar au cunoscut natura umană. Din acest unghi de vedere, putem spune că Anghelache este, pe toată întinderea textului,* confruntat cu posibilităţile conţinute de psihicul său, transpuse în acţiuni concrete. *(În paranteză fie spus, acest tip de interpretare a personajelor unui text ca realizări concrete, în act, a posibilităţilor existenţiale prefigurate în spiritul personajului central nu este prea nouă, chiar dacă n-a fost îndeajuns exploatată : Hamlet a fost gîndit şi astfel de critica engleză, iar exegeza aceasta a fost împămîntenită la noi de Vladimir Streinu. Cît de sugestivă este metoda pentru marile personaje dostoievskiene — Ivan Karamazov, Stavroghin — aproape nu mai trebuie să demonstrăm. Nu întîmplător cel mai aproape de ea s-a aflat exegetul lui Dostoievski, Valeriu Cristea).*

Inspectorul şi casierul hoţ sînt cele două laturi esenţiale ale conştiinţei lui Anghelache, aflate în conflict : unul reprezintă întruparea imperativului categoric validat social, altul — realizarea principiului plăcerii şi cucerirea libertăţii (prin suprimarea tuturor cenzurilor posibile : cenzura socială, autocenzura). Aceste personaje, care nu poartă nume în text, *figurează realizarea arhetipurilor concrete ale conştiinţei bune (divine) şi ale conştiinţei rele (demonice) a personajului principal. Cum se rezolvă criza îngerului sfîşiat între cele două laturi ale naturii lui divin-demonice ? Prin răzvrătire şi (cum iarăşi excelent observă Valeriu Cristea) prin evadare. La începutul naraţiunii (crizei), Anghelache este confruntat cu imaginea sa culpabilă : cu casierul fugit. Reacţia este de cunoaştere, de solidaritate cu acela, de încercare de a-i explica (justifica) actul : responsabilitatea nu aparţine instanţei interioare, ea trebuie transferată pentru a i se garanta îndeplinirea şi pentru ca omul să fie eliberat de chinul necurmat al alegerii. Reacţia celor patru amici aflaţi la berărie este subtil gradată de Caragiale : primul porneşte de la distanţarea absolută* («unul înfierează cu toată asprimea fapta»), *altul adoptă o atitudine ceva mai înţelegătoare, căutînd explicaţii* («altul nu şi-o poate explica îndestul»), *al treilea se arată şi mai solidar cu culpabilul* («altul încerca să găsească o scuză pentru fugar»), *în sfîrşit, cel de al patrulea îl absolvă în forul lui interior şi se identifică cu el :* «în fine, d. Anghelache *[este prima oară cînd personajul se diferenţiază prin nume dintre „mai mulţi prieteni", rămaşi pînă la sfîrşitul naraţiunii anonimi]* deplînge pe nenorocitul acela, care nu e decît o victimă a neglijenţei altora». *Reacţia de identificare a atins treapta ultimă, pe care apare şi nevoia de iertare. Anghelache* ştie că «nenorocitul» *a avut de ales permanent între două porunci,* «Să nu furi» *şi* «Fii fericit» *şi mai ştie că există un moment cînd refularea, pentru a rezista, are nevoie de constrîngere exterioară, că ea nu poate acţiona numai ca lege morală, că este necesară şi o instituţie prin care legea morală să devină forţă coercitivă şi instanţă de răsplată. Anghelache, spre deosebire de Kant, crede în necesitatea bisericii ca instituţie şi a inspectoratului financiar ca instanţă de recunoaştere a datoriei împlinite. Casierul model nu numai că se solidarizează şi-l explică pe celălalt casier model, dar exact în acelaşi moment el devine conştient de contradicţia dintre aparenţa sa socială (cinstit) şi esenţa sa reală (permanent supus tentaţiei, cinstit din constrîngere), de om nevoit să-şi dea el însuşi şi legea şi răsplata, acţionînd, cu alte cuvinte, în conformitate strictă cu imperativul categoric. Enervarea crescîndă atunci cînd amicii îi pun în faţă ideala sa imagine socială* («corect», «cinstit»), *izbucnirea care dovedeşte că supracontrolul eului social este foarte slăbit* («proşti», «boi», «mişei», «canalii», «măgari») *arată nu numai că echilibrul dintre dorinţa refulată şi datoria împlinită s-a tulburat, ci, mai mult, că personajul* este conştient şi de preţul refulării şi de tulburarea ei. *Imaginea sa despre sine, conştientă, nu e nici pe departe aceea simplă şi frumoasă*

a omului datoriei. Psihanaliza ştie că momentul cel mai dificil este conştientizarea scindării şi că aceasta, departe de a reprezenta treapta ultimă, este numai cel dintîi pas pe calea spre vindecare. Greutatea reechilibrării vine din găsirea acelor acte care să ducă la anularea scindării interioare. Anghelache, care îşi este sieşi judecător şi încearcă fără succes să-şi fie şi medic, se prăbuşeşte sub conştiinţa că poate deveni oricînd culpabil fără să existe o instanţă exterioară căreia el să-i poată transfera culpabilitatea. Momentul cînd omul îşi manifestă public conştiinţa discrepanţei dintre aparenţă şi esenţă, cînd se confesează indirect, este însoţit de hiperemotivitatea caracteristică conştientizării, de enervare. Episodul acesta (şi nu numai acesta) este poate o viziune anticipativ autobiografică: «La Blaj, în vara lui 1911, în timpul serbărilor Astrei, I. Scurtu îi aruncă în treacăt lui Caragiale calificativul de „satiric". Reacţie mînioasă. Caragiale se consideră insultat, se ridică, vrea să plece. La întrebarea lui Scurtu: „Atunci ce fel de scriitor eşti d-ta, d-le Caragiale?", răspunde cu „spontaneitate... naivă": sentimental.» *(Silvian Iosifescu,* Dimensiunea gravă, *în* Dimensiuni caragialiene, *Editura Eminescu, 1972, p. 191, cu trimitere la I. Scurtu,* Ce este Caragiale, *în* Flacăra, *an. I, nr. 16, p. 126). Dacă există un dublu al lui nenea Anghelache, al însului conştient de discrepanţa dintre aparenţa lui socială şi esenţa lui emoţională, acela nu e altul decît nenea Iancu însuşi.*

Explozia de mînie a lui Anghelache este interpretată absolut corect de prietenii nenorocitului: ea este o mărturisire indirectă a vinovăţiei. Amicii greşesc într-un singur punct: cred că e vorba despre acea vinovăţie sancţionată pe plan social, singura pe care ei o recunosc, în vreme ce Anghelache îşi mărturisea o vinovăţie în planul moral absolut, o culpă metafizică. Cîtă metafizică, atîta dramă.

Interpretarea noastră porneşte, cum s-a văzut, de la premisa *că Anghelache se ştie vinovat, se judecă în absolut, se condamnă şi nu găseşte o soluţie socială a reconcilierii dintre imaginea sa aparentă şi esenţa sa morală reală. Această premisă esenţială* nu este o presupunere a criticului, *există în text dovada incontestabilă a vinovăţiei posibile a lui Anghelache, a luptei permanente cu tentaţia demonică pe care o avea de dus acest înger înlănţuit de imperativele legii morale. Dovada aceasta, Caragiale, bun cunoscător al lui Edgar Poe, a aşezat-o la vedere (ca şi scrisoarea de pe birou a aceluia), ca s-o observe bine atît prietenii casierului, cît şi cititorii naraţiunii. Acesta este, credem, principalul motiv pentru care nici n-a fost luată pînă acum în considerare ca probă esenţială în explicarea psihologiei personajului principal: era prea vizibilă. Dovada aceasta o constituie măsurile concrete de profilaxie împotriva unei tentaţii în orice moment posibile, adică* «polul de aur românesc din 70, învălit în foiţă de ţigară», *aflat în casa omului onest, ochiul auriu al dracului închis în casa îngerului. Anghelache face rezerve, este conştient că poate fi tentat oricînd să cheltuiască mai mult decît cîştigă, să se lase adică dominat de principiul plăcerii, cel constant refulat* pe toate planurile existenţei. *Necăsătorit şi fără aventuri, el nu poate canaliza, cum procedează majoritatea umanităţii, plăcerea spre sexualitate, el poate evada numai în ziua leafii în puţin alcool, în mici chefuri cu amicii. Într-o astfel de zi cînd, prin obişnuinţă, plăcerea domină datoria, cînd Supra-eul slăbeşte frînele autocenzurii, Anghelache devine conştient că existenţa se poate alcătui şi din predominarea nesancţionată a principiului plăcerii. Reacţia lui este una tipică: cere, în starea de surescitare născută din întoarcerea pe dos a lefilor existenţei sale (vom vedea că textul este alcătuit la toate nivelele după legile lumii pe dos),* instaurarea unei cenzuri mai ferme, *supraindividuale, în locul celei pe care o simte grav ameninţată. Cu cît primejdia e mai mare, cu atît apărarea trebuie să fie mai bine organizată. De aceea se enervează Anghelache atît de tare cînd i se pune în faţă oglinda omului onest: pentru că el este singurul care ştie că în casa de bani se află dovada neonestităţii sale în absolut: polul de rezervă pentru ziua ispitei. (Ne aflăm tot timpul într-o lume ambiguă, în care semnificaţiile sînt inversul aparenţelor, în care necinstea e dovedită nu de o lipsă în casa de bani, ci de surplusul aflat acolo.) Precauţia este dovada irefutabilă a faptului că Anghelache îşi cunoştea impulsurile, le cenzura, lua măsuri pentru momentul greu cînd cenzura ar*

fi putut fi abolită. Unul dintre motivele sinuciderii sale acesta este : confruntarea cotidiană cu banul de rezervă, neurastenizarea în fața unei vinovății potențiale, fără lege și fără Dumnezeu. (O cheie a enigmei îngerului revoltat de absența manifestărilor divinității e ochiul dracului păstrat în deplina taină a casei de fier.)

Socotim însă că mai există și un alt motiv al sinuciderii, acela însă conjunctural, picătura care face paharul să se reverse (fără ea, poate că nu s-ar fi revărsat). Nu e greu de reconstituit ce a făcut Anghelache în noaptea sinuciderii, textul ne furnizează toate informațiile pentru a putea deduce totul, deși nu spune el însuși nimic (prima lege a narațiunii polițiste). Zguduit de ireconciliabilul celor două imagini ale sale în oglindă, una potențială (hoț), alta falsificată (om cinstit), răscolit de autocondamnarea latentă brusc conștientizată, Anghelache a circulat din local în local pînă în zori, căutînd probabil o soluție de conciliere cu sine. Cel care l-a văzut ultimul, Mitică, îl descrie în aceeași stare de surescitare hiper-morală care îl pune în conflict cu lumea aceea care îi falsifică eul și-l determină în consecință să caute izolarea (A zis : «ce afacere importantă ? să mă slăbească !») *aceasta în planul metafizic, dacă ne e permis. Dar Anghelache își manifestă și intenția concretă de a se duce într-un loc anume, la Lăptărie — aceasta în planul fizic imediat. Lăptăria nu e un loc oarecare în Bucureștiul vremii și nici în opera lui Caragiale. Localul, aflat în «acel Bois de Boulogne» cu care generalul Kisselef a înzestrat capitala României, la Șosea adică, era locul de refugiu după nopțile grele de chef și de limpezire a minților prea înfierbîntate, după principiul* «cui pe cui se scoate» :

«Boierul d-tale face cură de șampanie la Lăptărie, cu marchizele apilpisite, cu tarafu lui Ristache Ciolacu și cu cinci muscali cu cauciuc cu zece franci pe ceas pînă la ziuă.» *(I. L. Caragiale,* Antologie). *Într-o schiță cu evidente note autobiografice,* Repausul dominical, *istorisind un chef cu amicii prelungit cîteva zile, se află următoarea scenă :*

«Dar unde ne aflăm ? Pe bulevardul Colței, aproape de Piața Victoriei :

— Une'e me'gem, mă, 'mboule ?... știi ? întreabă Costică pe birjar.

— La Lăptărie, conașule ; cum să nu știu ?

— E 'mb'avo ! îi răspunde Costică, și pe urmă către mine : auzi ce ide' f'umoasă a'vut 'mbou ! [...]

Aerul de la Șosea ne face mult bine. Ajungem la Lăptărie. Plin ! [...] Cîte un pahar de șampanie la botul calului ! etc ! ! etc ! ! !»

Dacă Anghelache, la capătul teribilei nopți, s-a îndreptat spre Lăptărie a făcut-o pentru că era singurul loc unde știa că o limpezire mai e posibilă. El este însă pentru a doua oară în același interval urmărit de ghinion (prima dată fusese cînd plecase de la masă cu cinci minute înaintea inspectorului) : «La Lăptărie, întuneric beznă.» *În starea paroxistică în care se află, epuizat fizic, epuizat nervos, epuizat financiar (în buzunar nu i se va găsi decît* «mărunțiș în monedă nouă de nichel ca de șaptezeci de bani»), *hotărîrile omului sînt determinate nu numai de evenimentele grave care au declanșat criza, ci și de fleacurile în mod obișnuit fără consecințe. Într-o stare de spirit normală, probabil că Anghelache ar fi găsit o soluție de supraviețuire pînă la leafa următoare fără a ataca banii publici, reinstaurînd dominația principiului datoriei. Lucrul ar fi fost posibil dacă omul ar fi reușit un moment să reintre în realitatea obișnuită, în conformitate cu care avea reflexele formate. Anghelache, contrariat din toate părțile, de amici și de destin, alege calea celei mai rapide evadări din contradicție, se spînzură **

Așadar, la întrebarea : «De ce, nene Anghelache ?» *se pot da două răspunsuri corelate : pentru că nenea Anghelache știa că are ascuns în casa de fier un pol de aur în plus și pentru că a găsit închis la Lăptărie.*

(Continuarea în numărul viitor)

* Gestul lui Anghelache se află în deplină consonanță cu acela al seamănului său întru spirit, Cănuță, om sucit, altă întrupare a contradicției dintre aparență și esență, alt reprezentant al lumii pe dos, care îndură cele mai mari ofense de la nevastă, dar nu poate ierta să i se ardă crapul din cuptor.

O LECTURĂ TEXTUALĂ : «ADAM ŞI EVA»

Silvia URDEA

Spre deosebire de Ion, Răscoala, Pădurea spînzuraţilor, *marcate în geneza lor de un contact placentar al scriitorului cu realitatea (ştim că pentru redactarea* Pădurii spînzuraţilor *romancierul s-a deplasat la Ghimeş, la locul execuţiei fratelui său, că* Ion *are la bază prototipuri şi scene aievea sau că pentru* Răscoala *documentarea livrescă i-a fost insuficientă scriitorului, acesta simţind nevoia să străbată judeţele odinioară răsculate), deci, spre deosebire de acestea,* Adam şi Eva *este o construcţie în întregime imaginată, iar impulsul este mai degrabă de natură metafizică, deşi se menţionează şi de data aceasta o întîmplare autentică.* Din punctul de vedere al eseisticii metafizice romanul se aşează mai mult în prelungirea prozei filozofice eminesciene, fără a avea nici densitatea, nici lirismul acesteia. Ne-am referit la *eseistică* metafizică, deoarece celelalte romane ale scriitorului au orizont metafizic, simbolurile lor deschizîndu-se spre cosmic şi ilimitat, dar firul metafizic este implicat în structura simbolului însuşi. *Adam şi Eva este întrucîtva o scriere tezistă pentru că debutează şi se structurează în jurul unei teorii despre mitul platonic al perechii combinat cu ideea indică a metempsihozei. Şase din capitolele cărţii se petrec în antichitatea indiană, egipteană, babiloniană, romană, în Germania medievală şi în Franţa lui Robespierre. Evocarea civilizaţiilor apuse «într-o pastă aprinsă», desfăşurarea invenţiei narative pe baza unei teme unitare, Eros şi Thanatos, pun în valoare nu doar cunoscuta forţă realistă a lui Liviu Rebreanu, ci şi cultura sa, capacitatea de transpoziţie simpatetică în datele acestei culturi.*

Ceea ce mai deosebeşte romanul Adam şi Eva *de restul operei lui Rebreanu este acea* intrigă de predestinare, *(termenul aparţine lui Tzvetan Todorov în legătură cu* Odiseea). *Cele şapte povestiri înlănţuite nu oferă nici o surpriză ; totul este spus dinainte şi tot ceea ce e spus se întîmplă. Acest lucru pune romanul în opoziţie cu celelalte romane ale scriitorului în care nu ştim ce se va întîmpla, avînd de-a face, în acest caz, cu o* intrigă de cauzalitate. *Manevrarea intrigii de predestinare se asociază cu un al doilea element mai puţin întîlnit în restul operei rebreniene şi anume* discursul. *Ne-am obişnuit să-l identificăm pe Liviu Rebreanu cu obiectivitatea naraţiunii. Nu o dată s-a vorbit despre «ochiul mort» al prozatorului, marcîndu-se abstragerea autorului din grila epică. Iată însă că* Adam şi Eva *introduce consideraţii generale discursive, care subiectivează povestirea, trădînd frămîntări proprii naratorului. Prin includerea discursului în povestire, Liviu Rebreanu anunţa, ca şi alţi scriitori interbelici, o tendinţă actuală a romanului de a se eseiza. Este adevărat că nu Rebreanu reprezintă cazul tipic pentru această evoluţie a speciei, ci mai ales Camil Petrescu, Anton Holban.*

Adam şi Eva *este un roman despre timp şi continuitate, o panoramă a civilizaţiilor contemplate din unghiul unui sentiment etern — iubirea, scrutat în resorturile lui violente şi tragice. Un loc important deţin în această panoramă* cuvîntul, povestea *şi* actul povestirii, cartea, lectura *şi, în general,* comunicarea. *În ciuda aserţiunii personajului-raisoneur Tudor Aleman cum că «*Eroarea începe din clipa cînd vrem să identificăm cuvîntul cu spiritul. Sufletul n-are nevoie de cuvinte pentru a înţelege», *cuvîntul este de fapt implicat în aventura spirituală a umanităţii şi în trama acestui roman.*

*În ciclul celor şapte secvenţe-nuvele care compun romanul putem identifica mai multe tipuri de vorbire şi anume : vorbirea curentă, notată prin sintagme ca «*lumea sporovăia pe înfundate», *«vorbiră despre multe nimicuri», «un ceas de* vorbărie» *etc.* Vorbirea prospectivă, *defineşte o situaţie viitoare care se va confirma, acest tip de vorbire avînd un semnificat grav, oracular. În clipa morţii Toma Novac este tulburat de fraza premonitorie rostită de bătrînul Tudor Aleman :* «Moartea e o ipoteză pînă în momentul cînd omul se pomeneşte în braţele ei, fără nici o speranţă de întoarcere». *De obicei, asemenea fraze în momentul rostirii lor sînt însoţite de termeni persuasivi, provocaţi de rezistenţa interlocutorului :* «—„Ai să te convingi totuşi odată că vorbele sufletului merită mai multă încredere ! — Încrederea nu vine decît prin verificarea directă ! — Verificarea directă e rezervată pentru clipa supremă ! reluă Aleman mai patetic. Atunci ai să-ţi aduci aminte !"» *Asemenea fraze prospective au un caracter itera-*

tiv, reamintirea lor într-un moment de cumpănă pentru interlocutorul inițial sceptic, avînd forța unei revelații: «Fraza apăru nechemată, ca un răspuns la lozinca lui răsuflată. Își aducea aminte foarte clar cum a surîs, cu o superioritate îngîmfată, cînd a auzit-o întîia oară...».

Înrudită cu vorbirea prospectivă este cea divinatorie, *practicată în societățile arhaice pe care le evocă Rebreanu, de către persoane specializate. Lui Ululai, în Sumer, un ghicitor,* «scrutîndu-i viitorul în ulei plutitor pe apă», *îi prezice moartea de mîna dușmanului, fapt adeverit de finalul istorisirii. De specificul comunităților arhaice se leagă și vorbirea ritualică și magică, de asemenea utilizată de scriitor pentru a spori impresia de autenticitate. Un preot brahman stăpînea valurile gălăgioase ale fluviului sfînt* «cu sfîntul cuvînt care răsună ca un tunet: — Aum!».

Viața reală este textul cel mai complicat și mai bogat în semnificații, model al tuturor textelor cîte s-au scris. Cartea cu majusculă, nota Mallarmé, «este scrisă în natură într-un chip care să nu-i lase să-nchidă ochii decît pe cei interesați a nu vedea nimic», «ea ispitindu-i fără știrea lor pe toți cîți au scris». *Lumea înconjurătoare furnizează infinite asociații și simboluri. Pentru păstorul indian Mahavira trilurile păsării măiestre Kokila sînt chiar glasul iubitei sale Navamalika. Însuși numele ei este al celei mai gingașe flori din India și, gîndește îndrăgostitul, într-adevăr, fecioara inimii sale e* «floarea cea mai scumpă din lumea lui Siva».

Deoarece toate cele șapte secvențe ale romanului sînt variațiuni pe tema iubirii, motivul ochilor și al privirii apare cu insistență. Ochii sînt cei care ispitesc la lectura cea mai pasionantă prin concentrarea de înțelesuri și de expresivitate. Cum iubirea apare interpretată în cartea de față ca o înlănțuire de determinări ascunse în ample perioade de timp, ochii par a fi exponenții cei mai vii ai misterului trecutului, depozitari ai unei arheologii sufletești. Astfel, ochii curtezanei Isit aveau «o strălucire misterioasă și ispititoare în care scînteiau amintiri din alte lumi». *Pe cît de frecventă este descrierea frumuseții ochilor și a farmecului privirii, pe atît de stăruitoare este încercarea de a le descifra semnificațiile.*

Consemnarea acestei lecturi esențiale se subliniază, în cîteva rînduri, prin verbul a citi: «În blîndețea lor [a ochilor] tainică Mahavira își ceti într-o singură clipă tot trecutul și viitorul»; *la rîndul său, regele îl privi lung pe Mahavira* «vrînd să-i citească din ochi pentru ce s-a năpustit cîinele de sudra la Navamalika»; *Unamonu și Isit* «s-au privit întîi lung, citind fiecare în ochii celuilalt bucuria inimilor ce s-au găsit după despărțiri de milioane de ani»; *preotul Kafra* «îl ispiti mai mult din ochi (pe Unamonu), parc-ar fi vrut să-i citească în suflet ceva». *De la practici magice pînă la relații diurne, de la ritualuri oraculare pînă la întîmplătoare întîlniri umane, fatale în cele din urmă, de la veghe la vis, totul are tîlc sau tîlcuri în imensa carte cu semne a naturii și a naturii umane, iar cunoașterea echivalează cu o lectură din ce în ce mai comprehensivă a acestei inepuizabile cărți. Eforturile personajelor din roman sînt concertate în scopul acestei neîncetate decodări de mesaje. În momente cruciale ceea ce veghea nu poate descifra încearcă să facă visul, așa cum i se întîmplă lui Gungunum care pe femeia sortită lui* «o văzu mai bine în vis».

Povestea, în înțelesul curent de colportare a informației, sau în accepția sa literară, estetică, însumează asemenea tentative de interpretare a semnificațiilor din amintita carte a lumii. Și într-un sens și în celălalt povestea are un rol imens în desfășurarea aventurii existențiale din roman, generînd, la rîndul ei, noi povești în procesul infinit al comunicării. Acest rol este marcat aproape în fiecare secvență a romanului: pe Mahavira «povestirile minunate îl urmăreau mereu, *Gungunum simțea că* «se ridică într-o lume nouă, unde toate tainele se dezleagă», *citind povestirile despre luptele dintre zei, despre facerea lumii, potopul, zeița Ishtar, lui Axius* «îi plăcea să stea ceasuri întregi pe țărmul mării, cu cerata în mînă, scriind, citind și mai cu seamă ascultînd cu nesăturată curiozitate glasul pedagogului care îi povestea și-i explica faptele zeilor». *Călugărul Adeodatus are revelația eului său adevărat citind povestea lui Siegfried și mai cu seamă mergînd pe urmele legendei. De fiecare dată un magistru numit*

fie înțeleptul brahman din poiana sfîntă, fie preoții zeului Osiris, pedagogul roman Myro, profesorul de filozofie Tudor Aleman, deci de fiecare dată o călăuză, inițiază în datele din care se va compune în viitor marea aventură a celui inițiat. Acest model relațional inițiator-inițiat cu valoare de arhetip se reia ori de cîte ori sînt în joc călătorii esențiale.

Caracterul neobișnuit al călătoriei este sugerat de unii indici din text. De pildă, novicele Adeodatus face o plimbare cu magistrul său spre izvorul legendarului Siegfried. Plimbarea se petrecu «după multe amînări», *notează autorul, prevenindu-ne de consecințele profunde ale acțiunii. Este acea amînare a împlinirii destinului schițată de vizionara Casandra înaintea porților palatului lui Agamemnon. Ajuns la izvorul lui Siegfried, Adeodatus, discipolul, trăiește pe viu inițierea :* «Magistrul se așează istovit, se odihni puțin și pe urmă explică : Uite, colo s-a plecat Siegfried să-și astîmpere setea ; uite colea teiul bătrîn în care și-a agățat armele ; pe aici s-a furișat Hagen, i-a luat lancea și l-a izbit în crucea spetelor ; dincolo și-a sfărîmat scutul Siegfried ; pînă acolo s-a dus cu lancea înfiptă în spate ; mai încolo și-a dat sufletul...» *Cartea cu povestirea lui Siegfried, care-i atițase curiozitatea lui Adeodatus între pereții bibliotecii, se transformă, după șocul concretizării ei, într-un veritabil agent de neliniște și ferment spiritual, fapt surprins în continuare. Adeodatus se «îmbolnăvește» de weltschmärz :* «De-acuma se ducea deseori la izvorul din poiana de tei, singur, parc-ar fi căutat pe cineva. Visa cu ochii deschiși, copacii luau înfățișări omenești, vîjîitul codrului îl împresura cînd cu chiote de veselie, cînd cu plînsuri înfundate».

Un text, acela despre Siegfried și Krimhilda, a premers și a catalizat drama lui Adeodatus, călugărul sfîșiat între voința neprihănirii și ispitele telurice. Impactul curții, al scrisului, în general al culturi asupra vieții este atît de puternic, încît Adeodatus include în regimul autoflagelării sale refuzul total al cărții : «Nu citea nimic, chiar cărțile de rugăciuni le aruncase. Îi spusese și pustnicului : cartea e izvorul relelor, începutul și sfîrșitul tuturor păcatelor de moarte».

O experiență similară trăise înaintea lui Adeodatus, patricianul roman Axius care își regăsi eul profund într-o carte a unui filozof grec din Alexandria despre cele «patruzeci și două de cărți ermetice egiptene». *Sîntem avizați de valoarea neobișnuită a cărții pentru personajul nostru atunci cînd ni se spune că librarul i-o oferi* «în mare taină». *Să observăm că valoarea de excepție a volumului rezidă în concentrarea de cultură mediteraneană pe care o conține și în tematica lui :* «misterele vieții și ale morții». *Există și de data aceasta un mediator* «librarul șiret», *alias șarpele paradisiac, agentul ispitei. Influența cărții asupra lui Axius este tot atît de covîrșitoare ca și în cazul lui Adeodatus :* «se simți cuprins de o emoție stranie, parcă i s-ar fi răscolit toate adîncimile sufletului, citind i se părea mereu că întîlnește lucruri care dormeau într-însul...». *După o lectură febrilă reluă cartea misterioasă, dar cum o deschise* «impresia ciudată îl prinse iar în rețelele ei». *Și de data aceasta un text, o carte, precede întîmplarea fatală, întîlnirea dintre Axius și Servilia care va conduce la un deznodămînt tragic.*

A șaptea treaptă a ciclului, reprezentată de cuplul Toma-Ileana stă sub același semn al unui text anterior, constînd în teoria sui-generis a bătrînului Tudor Aleman, înnobilat de un prestigiu al suferinței. Cultura este un termen important de referință în biografia lui Toma Novac, el însuși profesor de filosofie. Un scurt episod de viață pragmatică și libertină îl proiectă din nou «în mijlocul cărților părăsite, unde se putea regăsi pe sine însuși». *Structură neliniștită, Toma alcătui, la rîndu-i, o carte din îndoielile sale, intitulată* Filozofia necunoscutului. *Moartea lui Toma Novac este prinsă în bordura a două fraze, cea dintîi — banală dar liniștitoare :* «cine se naște trebuie să moară» *îi aparține ; cea de-a doua, citată deja, este a magistrului său, mediatorul inițierii sale pe drumul marii cunoașteri.*

Cuvîntul, vorbirea, povestea și cartea *împreună cu înțeleptul magistru rostuiesc și conduc destine într-un joc de* «pure motive ritmice ale ființei», *cum ar spune Mallarmé.* Adam și Eva *nu poate fi considerat doar un roman pur erotic sau realist-evocator, ci, în primul rînd o narațiune cu tîlc, didactică în sens superior, instruindu-ne de adevăruri esențiale.*

ADRIAN MANIU – POETICA IMAGINII

Cristian MORARU

Impus atenției publice printr-o iconoclastie laforguiană afișată ostentativ, Adrian Maniu a putut apărea la începutul carierei sale drept încarnarea deplină a *«anarhismului poetic»* (vezi Const. Emilian, *Opera omonimă*, Buc., Ed. Cultura Națională, 1932, p. 158—165), ce-și atrăgea substanța transparentă a pozei din surse externe. În aceste circumstanțe, lecturile din *Moralitățile legendare* ale lui Jules Laforgue sau din Baudelaire, Oscar Wilde, Tristan Corbière ori Rimbaud reverberează într-o poezie dezabuzată și hiperlucidă, enorm afront, adus retoricii clasice, prin care Adrian Maniu se definea drept unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai modernismului. Poeme în versuri și proză ca acelea de debut, din *Figuri de ceară* (1912), apoi *Salomeea sau urmările unei proaste educațiuni* (poem-plachetă, cu ilustrații de Pallady, 1915), *Din paharul cu otravă* (1919, poeme în proză ce l-au încîntat la vremea respectivă pe Paul Zarifopol) nu sînt decît tentative de a discredita sub aspect prozodico-tematic norma poetică sub trei mari aspecte: al sentimentalismului, al viziunii biblico-istorice și al versificației «cuminți». Iată deci că tradiția este asimilată de Maniu în sensul opoziției vehemente față de codul pe care aceasta îl impune restrictiv talentelor epigonarde. Dincolo de această opoziție, prin actul în sine al neconformării la o structură simțită inhibitoare și străină, trebuie să vedem în atitudinea lui Adrian Maniu o comuniune cu *spiritul* tradiției, în sensul precizat de T.S. Eliot în eseul *Tradiția și talentul personal*. Dacă am înțelege însă prin tradiție numai poezia românească, am cădea într-o eroare iremediabilă. De la bun început, Vladimir Streinu a observat că fronda lui Maniu nu se aplică la contextul literar-românesc, deoarece *«nimeni la această dată nu abuzase la noi de formele inspirației clasice ca să provoace tinerilor scriitori, pe cale de reacțiune normală, asemenea mișcări de eliberare»* (*Poezia lui Adrian Maniu*, în *Pagini de critică literară, II, Marginalia, Eseuri*, 1968, p. 52). Gesticulația de baricadă a poetului român trebuie extrasă din alt climat artistic în care evoluția formelor ajunsese deja într-un punct afectat de manierism și sterilitate și acesta este, cum am menționat mai sus, cel francez postbaudelairian. În consecință, observa criticul, muza poeziei fusese pusă, *in loc să cînte cum știa* (s.n.), *«să proclame groaza de banalitate, să teoretizeze printre versuri spiritul novator, să rîdă de tot ce făcuseră alții în numele ei pînă atunci, să batjocorească versul tradițional, inspirația academică, retorismul și ținuta sentimentală; fusese îndemnată să batjocurească totul și chiar să se batjocurească»*.

Desigur, situația lui Maniu nu este unică în epocă, dar el trebuie detașat cu atenție de cercul macedonskian, de «puriști» sau avangardiști, după cum trebuie să-l diferențiem și de pateticii ardeleni ori de ortodixiștii de la *Gîndirea*, de unde poetul însuși s-a retras în momentul ascensiunii lui Nichifor Crainic.

Așa cum s-a spus, teribilismul era pentru Maniu inaderent la fondul intim, la nucleul ireductibil iradiant al expresiei poetice. Fără a fi artificial, poetul opunea unui context artificializat o poezie avînd vagi contingențe cu suprarealismul, dar etalînd, în același timp, *o tehnică picturală cu greu escamotată sub radicalismul imaginii*. El se dovedea încă de la început un *excepțional imagist*, în pofida luptei pe care o ducea, fără sorți de izbîndă, cu această ipostază a sa, ipostază care va irumpe nestăvilită în volumul care-l definește din 1928, eliberată de indecizia începuturilor.

Pentru un poet consecvent cu sine, la care originalitatea necondiționată a putut reprezenta la un moment dat un scop al discursului, cum sugerează E. Lovinescu (*Scrieri*, I, p. 428), întoarcerea spre speciile consacrate nu poate reprezenta o abdicare de la principiile constitutive ale poeziei sale (vezi cazul lui Virgil Teodorescu). Preferința pentru pictural, vastele disponibilități imagistice ale poetului (de altfel, excelent desenator), concretizate atît în culoare cît și în contur (deși unii îi vor nega această dexteritate ambivalentă), au fost evidențiate de G. Călinescu într-o serie de articole din *Adevărul literar și artistic* din 1935, dar mai ales în capitolul din *Istoria literaturii...*, unde poetul era plasat alături de moderniști; în rîndul acestora, Adrian Maniu era considerat, prin bizantismul hieratic al manierei picturale, un precursor al lui Blaga. *«Ca și Th. Gautier*, afirmă

Călinescu, *Adrian Maniu e un artist plastic refulat, care se consolează în poezie. Dar de-ar fi ales paleta, n-ar fi fost un Delacroix, ca poetul francez, ci un pictor din secolul XIV ori un iconar bizantin, însetat de aurărie, coloare focoasă și hieratism linear»* (p. 740). Poezia lui Maniu emană, în consecință, un *«puternic miros de vopsele»*, iar *pictura simplificată, viu policromă, mai mult expresionistă decît impresionistă, bazată pe stilizare, nu pe nuanță, ne întîmpină peste tot»* (p. 741). Din iconoclast, așa cum îl definea Vladimir Streinu, Adrian Maniu va deveni iconodul, dar, totodată, și cel mai original dintre tradiționaliști (cf. Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 52).

Nu credem că poate fi totuși vorba de un timp pierdut, ci, dimpotrivă, de acumulări definitive. De fapt, punctul de contact dintre cele două atitudini poetice aparent ireconciliabile credem că aici poate fi localizat: în timpul stagiului avangardist, Adrian Maniu își formează o concepție picturalo-iconicistă asupra poeziei, pe care ulterior o va subordona unei codificări (textualizări) de tip «tradiționalist», adandonînd în schimb vechea retorică. Iată de ce reorientarea sa nu reprezintă atît o ruptură, cît o încorporare a experienței imagistice din *Salomeea*, nouă la noi, într-un sistem de generatori textuali din rîndul cărora, pe de altă parte, numai o anume rigoare formală poate fi imediat raportată la tradiția pastelului românesc, să zicem. De asemenea, viziunea unei lumi-tablou, pentru care textul poetic este un semn iconic, un *interpret* adecvat, constituie o altă marcă a modernismului în poezia lui Adrian Maniu bazată fiind, ca forță plasticizantă, pe fructificarea experienței determinante a începuturilor «teribile». Tradiționalismul» lui Maniu este, prin urmare, în ce are el mai specific, *continuarea unei rupturi* și el nu va putea fi niciodată invocat fără ghilimelele de rigoare. Expresionismul se va suprapune apoi peste rimbaldianismul distructiv juvenil, fixîndu-se într-o viziune numai aparent realistă, figurativă, «obiectivistă». În realitate, poezia de maturitate a lui Adrian Maniu propune, în continuarea avangardismului, *o interpretare, o spiritualizare* a universului de forme și culori, o *poetică* personală a spațiului. Desfrîul formal este acum substituit de extrema subiectivizare a viziunii despre lume, sub aparențele insidioase ale «fotografierii» ei cuminți, cu accentul pe «stilizare» (cum observa Călinescu), nu pe detaliu, pe *culoare* (și mai puțin pe geometrie și pe *sunet*, ca semn al spiritulizării spațiului). Dialectica modernism-tradiționalism astfel trebuie înțeleasă la Adrian Maniu: temperării vechii retorici îi corespunde o consolidare a imagisticii dobîndite prin asumarea unei *poetici*. Ca și la Fundoianu, textul poetic aspiră să creeze el însuși o lume, prin verb, o lume care pare la prima vedere a fi o oglindă a realității, dar care, la o analiză mai profundă, se dovedește un univers de o surprinzătoare complexitate și coerență, un *semn* al lumii reale și deopotrivă al implicării creatorului în această lume.

Repudiind apropierile operate între poezia bizantinizant-picturală a lui Adrian Maniu și poetica prerafaelită sau a unui Francis Jammes, tot Vladimir Streinu sesiza substratul imagistic al lui Maniu, identificat fără echivoc în tehnica artei noastre populare (op. cit. p. 63).

O altă sentință lovinesciană (*«găsim în A. Maniu o viziune personală a peisajului, un instinct al amănuntului, o stăpînire a notației precise, ce fac dintr-însul un pastelist mai realist decît Alecsandri»*, *op. cit.*, *p. 437*), este compensată de o sugestie a lui Pompiliu Constantinescu; aceasta vede în Icon un scop și nu o semnificație transparentă a anxietății sau a gîndirismului: *«Eresul este utilizat aici* (este vorba de poemul *Lîngă pămînt* — n.n.) *ca un element descriptiv, ca un amănunt colorist de efect final. Tradiționalismul lui A. Maniu este un material din care scoate mai ales sensuri vizuale; de asemenea, ortodoxismul său nu este un punct programatic, ci numai un mijloc de expresie plasticizată, dexteritate artistică de giuvaergiu minuțios»* (*Scrieri*, vol. 4, p. 9).

Și aceasta, credem noi, deoarece se poate observa că peisajul lui Adrian Maniu nu este subordonat unei viziuni «realiste» în sensul lui Alecsandri, înțelegînd prin aceasta simpla «zugrăvire» a unui segment de natură. E drept, autorul *Cîntecelor de dragoste și de moarte* insistă mult asupra amănuntului semnificativ, culorii și conturului, cu contraste și tușe virile, însă, concomitent ceea ce se înțelege prin pastel în sens pașoptist sau pillatian este la Maniu ridicat la nivel de simbol, interiorizat, reflectat în oglinzile spiritului dornic de a comunica prin aceasta ca prin oricare alt semn. Spațiul cromatic devine la Maniu, prin acest procedeu, un contur spiritual, în modul interior, un Icon, așa cum este el definit

de Dan Grigorescu în *Aventura imaginii* (p. 29) : «...*un icon, o imagine care păstrează elemente ale obiectului real reprezentat*», «*dar care se constituie ca un semn ce poate fi analizat ca purtător de semn și de valori*», «*își are propriul vehicul între denotatele sale*» (p. 28), iconicitatea relevîndu-se ca o «*chestiune de proporție a asemănării între imagine și obiectul reprezentat de ea*». Asemănător definea iconul William K. Wimsatt, într-o notă preliminară la ediția din 1966 a lucrării sale *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* : «*Termenul icon* (redat adesea în versiunea românească prin «efecte iconice» — n.n.) *este frecvent folosit astăzi de către autorii de scrieri semiotice pentru a desemna un semn verbal, care, într-un fel sau altul posedă anumite proprietăți în comun sau seamănă cu obiectele pe care le denotează. Același termen în semnificația lui curentă se referă la o imagine vizuală și în special la imaginea care este un simbol*» (avem atunci de-a face în românește cu termenul *icoană* — nota trad.). *Imaginea verbală care reliefează cel mai deplin propriile ei capacități este cea care este nu numai un simplu tablou strălucit (în accepția modernă uzuală a termenului imagine), ci totodată o interpretare a realității în dimensiunile ei metaforice și simbolice. Așadar : The Verbal Icon*». (*Despre efectele iconice*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*). Este exact situația poeziei de maturitate a lui Adrian Maniu, *inovația pe care acesta o aduce peisagisticii tradiționale ridicate la o nouă dimensiune prin reabilitarea speciei clasice a pastelului, recurgînd la efectele iconice* și, mai concret, *la o manieră picturală insolită, în afara bizantinismului sau a impresionismului și a oricărei școli în genere*. Nu fidelitatea iconului față de fragmentul semnificat ne va interesa, ci evidențierea unei structuri *interne* a imaginii prin care aceasta se afirmă ca *semn* metapictural al realului ; nu apologetica unui pictor cu cuvinte (fie el gravor, grafician sau pictor pur și simplu, «bizantin», «popular» etc.), ci evidențierea unui creator pentru care imaginea este un semn printre alte semne ale textului susceptibil a-și releva o structură solidară în relatele sale (sunet-culoare-formă-temporalitate-spațialitate) un semn al unei realități *interioare*.

Unul din textele a căror analiză este dintre cele mai profitabile din acest punct de vedere este *Țară* (*Scrieri*, vol. I, p. 22) al cărui debut va fi fructificat de Blaga : «*Colinele înalță-n seară spinările albastre-sure. / Merg drumuri lungi, călăuzite cu procesiunile de plopi. / O mlaștină închide ochiul subt o sprinceană de pădure. / Împletic tele iazuri sfîrșesc la ripile din gropi. // Fîntîna spînzură în slavă burduțu-n pîrghia furcată. / Cu șarpe-n plisc, se lasă barza pe cerul de apus strivit. / Agale, vacile domoale urnesc cireada lor bă țată, / lung rumegînd în tihnă, botul le picură argint topit. // Moțații ciocîrlani din șanțuri sar bulgări de pămînt, zvîcniți. / În mărăcini, pitiți ghem, iepuri, lungesc urechile luînd seamă : / pe luncă salvele de pușcă ; răspund ogari chelălăiți. // Sfințirea intră-n coborîre, torc funigeii fir de soare... / Păduri, pămînturi și prundișuri coclesc sub cerul de aramă. / Salcîmii fură pumni de paie din carele tînguitoare.*» Oricît ar părea de paradoxal la acest «pastel», axa nu o constituie grupurile nominale, cum ar fi normal, ci cele verbale, căci, pentru subiect, lumea e o alcătuire de forme dinamice. Este evidentă intenția poetului de a face din predicație o dimensiune pe verticală a textului, simbol al transcendenței, al atît de comentatului chtonism propriu poeziei lui Adrian Maniu. Peisajul devine icon prin transformarea sa în semnificație dincolo de contururi și nuanțe, prin traversarea sa de un element transfigurator. Dinamica naturii înregistrate de eul poetic se consumă într-un spațiu strîmt, în schimb rezonanțele sale, ce nu mai păstrează decît vagi ecouri ale conturului matricial, se dovedesc extrem de acute, concentrîndu-se. Semnificativ este astfel catrenul secund, în care se compun un vector ascendent (primul vers) cu unul descendent (versul 2), într-o transgresiune pe orizontală a chtonismului (cireada va fi la Adrian Maniu, ca și la Arghezi, sau Călinescu întotdeauna un arhetip al teluricului, confirmînd simbolistica lui Gilbert Durand), pentru ca în versul 4 mișcarea să se concentreze pe obiect, condensîndu-se totodată într-o conotație magic-misterioasă. Este o schemă identificabilă în fiecare din cele patru strofe și configurînd în ultimă instanță o poetică a spațiului, în sens etimologic, animat la început de deplasări ale obiectelor în sensuri și ritmuri diverse, unificate apoi într-o rezultantă bogată în conotații revelatorii (în sens blagian) și aplicate la obiectul care, sub o presiune maximă, devine un arhetip al universului poetic și investește ca semn întreg tabloul ridicat la rang de *icon*. Interesant de observat că predicația susține ideea de gradualitate, interve-

nind treptat în text, după un spațiu grafic și din ce în ce mai mare, în fiecare vers, închizînd practic extremitățile strofei a doua.

Textul devine numai contur hieratic, filigranat, miniatură în alb-negru, în pliurile căruia culoarea s-a abstractizat, parcă în actul «contemplării» ei. Avantajul rezultă însă din faptul că semnificația se poate valorifica prin coloratura emoțională pe care poetul o lasă la latitudinea receptorului. Ca în cazul poemelor majoritare în volumul *Drumul spre stele*, lumina, în toată voluptatea bogăției ei spectrale, provine din lăuntrul obiectelor, acestea fiind aparente stafii desubstanțializate, în atmosfera hibernală supraviețuind doar desenul, nu și culoarea : *«De sticlă cîmpia înghețată. / Departe un șir de pomi despuiați / Scutură chiciura luminată. // Au trecut sănii trase de boi / albi ca zăpada și aburind ca zarea, / să încerce lemne din zăvoi. // Am rămas singur, și e atît de frig / încît aș putea să-mi văd cuvintele / înghețînd în aer cînd te strig. // Caut prin grădină pașii tăi, / ieri le-am zărit în prima ninsoare urmele, / umbre albastre, ca niște porumbei.»* (*Iarna*, *Scrieri*, I, p. 141). E și mai limpede acum că textul «exprimă», nu «descrie» ; el nu trimite la ceva exterior, ci la o «stare de suflet» a subiectului, îl *de-scrie* pe acesta. El este semnul unui univers al izolării, nedimensionat pe orizontală, în schimb delimitat în temporalitate ; prezentul aparține contururilor dezolante și subiectului care încearcă să se elibereze din imobilitatea spațiului, iar trecutul unui dinamism erotico-cromatic a cărui consumare are drept consecințe principalele dominante ale iconului : senzația copleșitoare de alb mat, de lumină înghețată în interiorul obiectelor cu profiluri halucinatorii, și aceea a unui hiperborealism mai mult psihic ; cuvintele, în loc de a-și împlini funcția lor de instrument al comunicării *in praesentia*, dobîndesc calitatea de text poetic prin «vaporizare», invocații ale Erosului, *in absentia*, rezonanțe într-un sistem închis, dar nu inhibant.

În timp ce iarna este un *anotimp interior*, al Erosului paralizat și al umbrelor străvezii, static, toamna aparține contrastului cromatic. Fapt neobservat pînă acum, culoarea reverberează în mod frecvent în poezia lui Adrian Maniu, în sunet, elementele de cadru în ce'e grav-transfiguratoare, «spirituale» aducînd, în repetate rînduri, factorul de *transcendentalizare* a cîmpului de culoare și forme, aerul de ritual atît de propriu : *«Pe albastrul mai blînd ca oricînd, / mai blînd ca oricînd, / stolul negru leagă cercuri și răsună, / în nesfîrșita mlădiere urcînd, / spre răsărirea sfîrșitului de lună. // Albă strălucire a zăpezilor viitoare, / vis aburind deasupra humei, înalt și tristă Luna care moare, / veghează la capătul lumei.»* (*Vedenie de toamnă*, *Scrieri*, I, p. 38) Uneori tabloul este compus numai din obiecte întunecate, edulcorate, unificate prin sunete nearticulate ce verberează parcă într-o punctuație semnificativă : *«Pelin amar, argintiu în bătaia vîntului... Stîlpi de praf se rotesc în văzduh fără soare / Dealul se face țărm la capătul pămîntului, și mai departe numai cer și mare... / Peste pustietăți rămase fără nume, fără flori, / talanga unei turme sună din trecut, domol, / Numai cînd și cînd se-aruncă, țipînd din nori, / șoimul rotind cerc în cerul gol». (Măgura cea mare*, *Scrieri*, vol. I, p. 9).

Altă dată, unificarea se realizează prin simboluri muzicale, prin muzica suavă a reflectării, în mitologia, și ea simbolică, a oglinzii și a apei : *«Mari sălcii străvechi își despleteau / închipuirea unor harfe aripate, / în ceața înserării vechi, de inverzire nouă, / răsfrîntă pe oglinzi de ape liniștite.»* (*Insemnări*, *Scrieri*, vol. I, p. 19). De cele mai multe ori, sub asaltul culorilor supracondensate și atotputernice ia naștere «cîntecul», dînd astfel semnalul mutațiilor cosmice, de la floare pînă la stea : *Atuncea crinii, mîini și stele veștejite, / s-au frînt, lăsîndu-se cu aplecare spre pămînturi. / Încremeneau doar marile singurătăți prin luminatul aer, / în timp ce noaptea înălța cădere de tăceri».* (Idem, p. 20). Se distinge aici aceeași compoziție a dinamicii textului, coordonată spre configurarea unui punct înalt al comuniunii cu spațiul, un spațiu căruia culorile organizate în registre oponente îi alcătuiesc substanța iar muzica gravă a clopotului îl modelează. Din această cauză, aproape fiecare *icon* trebuie privit ca o «genă» a textului ce desemnează, în realitate, o cosmogonie locală ; predilecția lui Adrian Maniu se orientează către nuanțe a căror opoziție conferă iconului, ca semn, conotații violent contrarii, constituite într-o magie a sunetelor : argintul, apa, valurile albe, lumina străvezie — toate se opun obiectelor în mișcare ce traversează tabloul; prin adîncul verde al lacului (dar un verde ce poate fi inclus în prima serie, din moment ce îngăduie respectiva) trec, într-o liniște sadoveniană (o liniște a spiritului

și nu a materiei, succedentă rezonanței *clopotului*, crapi *negri*, iar pe suprafața apei o luntre-*coșciug* (vezi conotația funerară), condusă de o călugăriță, pe care nu ne-o putem reprezenta decît în vestimentația *neagră* respectivă : *«În ochiul de apă, dintre gene de trestii / plînge boul-bălții îngînîndu-se.. / Prin dimineața brumată de-argint, / lunecă luntrea, vîslită de-o călugăriță / la chemare de clopot chemat peste zări». (Poveste tăinuită, Scrieri,* vol. I. p. 21). Se observă cum sunetul atrage elementele cadrului pe o unică linearitate calmă, ceea ce nu se întîmplă mai departe, cînd zgomotul violent desființează hieratismul primelor versuri : *«Crapi negri spintecă adîncul verde, / rațele măcăie, undeva în ceruri, nevăzute...»*. Elementul auditiv aparține pînă aici meta-peisajului, dar el se integrează în text : *«Din vîsle se ridică și recade opintire, / par-ar înainta făcînd mătănii plutirea ; / undele redeschid străbătutele cercuri închise, / Balta se leagănă-n vînt, răsucind frunze și valuri albe. / Acuma luntrea s-a pitit, coșciug sub coroane de salcie. Clopotul, stins de pretutindeni, liniște încremenește. / Lumina bate din ce în ce mai străvezie, / cînd semn de-nțelegere, bubuie pușca haiducului»*. În poemul *Intrarea în schit (Scrieri,* I, p. 24) treptele temporalității, pe măsură ce peisajul devine semn și se concentrează, avansează sinuos, din trecut spre un prezent cu sugestii religioase : strofa 1 imperfect, strofa 2 imperfect, strofa 3 mai-mult ca — perfect, strofa ultimă — prezent. Aceeași schemă este identificabilă și în poemul următor : *Un înger a sunat* (p. 26) : strofa 1 — perfect compus, strofa 2 — prezent, strofa 3 — viitor popular ; ideea poetică se întrupează astfel în poezia lui Maniu dintr-o imemorialitate a materiei, a substanței chtonice, pentru a se purifica în sunet în finalul poemului, cîntec orfic, pură transcendență : *«Departe-n munți, e încă iarnă-adîncă, / dar munții sînt atîta de departe.. / Și-acolo îngerul a să învie pom și stîncă, / Și numai sufletul o să rămîie-n moarte.»*

Adrian Maniu este, alături de Blaga, poetul care știe să asculte cel mai frumos liniștea cosmică, definind *absența*, culminația muzicii autumnale a lumii, imanența obiectului, *liniștea* universală, cea care încununează *fapta, gestul, sunetul, verbul : «Liniște în ogorul unde sămînța veghează, / liniște în sufletul învins, / liniște în foile ce s-au desprins, / și în steaua care stă să cază». (Glas de toamnă, Scrieri,* vol. I, p. 29).

La polul opus, *Cîntecele de dragoste și de moarte* sau ciclul *Scrisori* dau o extraordinară senzație de alb cu o tentă macabră similară bacoviansmului și rodnică mai apoi în poezia de sanatoriu a lui Camil Baltazar : *«Iarna cu zăpezi de argint are să vie... / Mă simt atît de obosit, atît de obosit... / În spitalul ăsta cearșafurile par de hîrtie. / Mi-au luat hainele, că nu mai am de trăit. (Iarna cu zăpezi de argint).* Într-un asemenea decor mortuar, *«ploaia a stins în cer stelele toate»*, oglinzile devin translucide, reflectînd poesca *mare-tenebrarum* psihanalizată de Gaston Bachelard, *«tăcerea a-ntrecut dulce cuvintele»*, iar spiritul simte nevoia unui orizont vast de contopire în oceanul primordial. Maniu face trecerea, indiscutabil, în aceste poeme între eminescianul *Mai am un singur dor* și blagiana *Noapte la mare*, acreditînd pastelul tradițional într-o sferă simbolică.

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Ana BLANDIANA

Scriu pentru că n-am descoperit nici o altă soluție mai eficace, mai totală, nevoii mele de-a exista, exasperării mele de-a mă convinge nu numai că sînt, dar și că ființa mea are un sens. Nu susțin că scrisul este singurul sens posibil, susțin doar că este singurul sens care mi-a fost oferit mie, pe care am fost eu în stare să-l inventez. Și nu mă refer atît la perenitatea lui, de altfel problematică, la ideala lui supraviețuire, cît la momentul nașterii sale, la intensitatea clipei de acum, salvatoare prin simpla sa apariție din neant. «Orice carte este o sinucidere amînată» *spune undeva Emil Cioran, rezumind cum nu se poate mai tranșant acest caracter salvator al trecerii în cuvînt. Salvator, dincolo de valoarea sau de perenitatea sa, prin simplul act al creării, din litere, a unui substitut de realitate mai comprehensibil (oricît de supra realist ar fi!) decît realitatea, prin simplul fapt al așezării în fața vieții nu a unei oglinzi (ar fi prea lipsit de speranță!), ci a unui portret, a unei interpretări, egal depărtate de coșmar și de joc. Altfel spus, caracterul salvator, exorcizant al scrisului constă în calitatea lui aproape magică de a ști, de a fi în stare să insinueze bănuiala că, iată, chiar dacă a trăi nu are întotdeauna sens, a scrie nu poate să nu aibă. Astfel, șansa unei permanențe (o, optimistul, răzbunătorul* Exegi monumentum, *pe care nu și-l mai poate permite nici cel mai inconștient contemporan al bombei atomice!) devine șansa unei consistențe și argumentul unei speranțe.*

Pentru că, sînt convinsă — și intru astfel sub incidența celei de a doua întrebări — că scrisul, mai mult chiar decît celelalte arte, este un bun conducător de umanitate și cred, mă încăpățînez să cred, în nevoia oamenilor de a fi umani. Cred că, așa cum întreaga artă a lumii de pînă acum a izvorît din speranță, credință și iubire (mai precis din suferința care a dat naștere și a făcut atît de necesare aceste virtuți cardinale), arta viitorului nu va putea face abstracție de ele și va exista chiar, numai în măsura în care va fi în stare să le reinventeze: din disperare, din scepticism, din indiferență...

Îmi dau seama că ceea ce spun poate fi cu ușurință interpretat greșit, ca un optimism fără acoperire, cînd nu e decît o descurajare fără margini. Dar mi se pare mai ușor să-mi asum naivitatea unui vis, decît inteligența unei negații.

Adrian POPESCU

1. Scriu, așa cum mă pricep, de la o vîrstă destul de fragedă, din vremea ultimelor clase de liceu, cînd mi-au apărut și două poezioare într-o revistă literară clujeană, Steaua. *În vremea aceea scriam oarecum dintr-un elan adolescentin, dintr-o disponibilitate afectivă generoasă, descopeream cu uimire lumea, propriul eu, îmi întrezăream destinul. Mai apoi, în perioada* Echinoxului, *a studenției și a cenaclurilor, scrisul, nu numai al versurilor, dar și al unor articole, eseuri, exerciții de autoexplicare, mă consolida lăuntric, mă punea de acord cu lumea prin care treceam, mă echilibra. Înfringerilor exterioare, căderilor din afară le urmau, de regulă, niște biruințe interioare, victorii ale spiritului asupra unei materialități*

greoaie, ale nevăzutului asupra văzutului. Scriind, descifram complicate relații și conexiuni sufletești, determinări și supradeterminări morale, o anumită ordine interioară, care făcea lumea coerentă, inteligibilă și armonioasă, demnă de a fi iubită. Citeam, mai norocos ori mai stîngaci, rațiunile lucrurilor, unitatea care leagă întîmplarea de necesitate, omul de semenul său, sarea de apa mării și seva de vibrația frunzelor, forma acestora de forma palmei umane.

Tot mai convins de înțelepciunea secretă care prezidează fenomenele, căutam modul, sau modurile, prin care această ordine se rostește în lume. Ajungeam, de multe ori, la concluzia că spectacolul nu e neapărat marca, emblema poeziei, că în profan, în umil chiar, în ceea ce pare, deseori, derizoriu, se travestește o energie supraumană (o emanație a unei puteri care pretinde colaborarea umană, sinergia, realizarea staturii omului lăuntric). Poemele pe care le scriam au devenit cu vremea asemenea radiografii ale profanului, unde descopeream granule mitice sau fabuloase micelii, polen din arborii unei patrii eterne, pe care cu toții o visăm în calitate de «cetățeni ai cerului».

Treptat — și nu fără suferințele obișnuite cunoașterii sinelui — încercam să-mi construiesc o imagine integratoare, un model liric, o concepție morală care să-mi permită accesul la înțelepciunea unor versuri iluminate, fericite în disperarea lor, pe care marii poeți ai lumii au știut să le articuleze cu buzele și ochii arși de intensitatea viziunii, copleșind biata alcătuire de sînge și nervi, reintegrînd-o magnificului spațiu stelar, dezmărginind-o. Nu fără efect liric s-au dovedit a fi unele «rătăciri», abandonări ale eului profund, sentimentul angoasant al culpei, învinovățirile motivate de legi nescrise ale codului afectiv. «Căderile» de asemenea gen provocau un acut gol al ființei, care pretindea o revenire (o reumplere de sens), o reîntemeiere de sine, o reîntoarcere la semnificațiile fertile ale Binelui. Toate le puteam obține doar scriind versurile căinței și ale reconcilierii, ale absolvirii existenței în cristalele actului artistic.

Acum, ca și atunci, la început, scriind, îmi ating adevărata măsură, mă eliberez de rău și de efemer, caut exemplarul și norma, suprasensibilul, statornicia înțelesurilor care fac din om un chip al divinului.

2. Cred în cele nădăjduite și sînt încredințat de cele nevăzute, cred că lumea are un sens și o frumusețe nepieritoare, că o față luminoasă transfigurează lucrurile, iar imaginile semenilor noștri au deseori pîlpîiri miraculoase. Fac parte dintre cei care sînt convinși că pentru om Cartea reprezintă un model suprem, un nucleu pulsatoriu de unde iradiază semnificații majore. Sînt adeptul unei «hermeneutici», dacă termenul nu e prea pedant, nu a textualității autoreferențiale și a «deconstrucției».

Între Vergiliu și Blaga, între Dante și Eminescu, între mirabilul Cîntec al Fratelui Soare și Miorița intuiesc corespondențe adînci, o laudă a creației și a Creatorului, o consacrare a văzutului prin elogiul Actului creator. Blaga și Voiculescu nu sînt pentru mine inactuali într-o epocă atrasă de tehnică și confort. Progresul moral trebuie să ne intereseze mai mult decît cel pur material; între acestea două nu pot fi, de altfel, divergențe și incompatibilități într-o adevărată valorizare a omului contemporan, liber să-și aleagă destinul ca ființă creatoare, să-și regăsească armonia lăuntrică. Poezia înseamnă tehnică, dar una spirituală, nu simplu meșteșug de a îmbina cuvintele. Violența și scandalul, brutalitatea și provocarea au o viață scurtă; arta adevărată pretinde tenacitate și răbdare, un soi de eroism cotidian, o repliere asupra eului ascuns. Nu poți întoarce spatele stimulilor imediați, realității înconjurătoare, dar e nevoie să discerni și să unești, să separi și să recuperezi firișoarele de aur din cantitatea imensă de steril, iar în zgura informului să găsești flăcările purificatoare. Poeții autentici te inițiază și te conduc spre un centru al lumii, pe căi de ei știute, unde clipa se încarcă de aburii eternității. În acest sfîrșit de veac și de mileniu valorile comuniunii și ale sacrificiului, ale comunicării și ale depășirii iureșului mărunt ne pot restitui secretul artei care nu se perimează. Ea, în ultimă instanță, e iubire care se dăruiește, paradigmă a celor ce sînt. Nu drumul e dificil într-o asemenea tentativă, ci dificultatea însăși e drumul, după spusa unui gînditor.

Poezia are un rol benefic în forfota și agitația cotidianului, ea — fără a se închide orgolioasă în puritățI inaccesibile — ne vorbește despre puritate. Disciplină a emoției și luciditate a sentimentului, ea aspiră să devină «anima rationalis», inefabil și inteligență.

POETICA

JOHN SEARLE ŞI CAMPIONII DECONSTRUCŢIONISMULUI

În 1983, Cornell University Press a scos la lumină cartea lui Johnatan Culler On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism, *Autorul se făcuse cunoscut prin sinteze de elevată «popularizare» în sfera criticii (şi amintim aici merituoasa lucrare* Structuralist Poetics. Structualism, Linguistics and the Study of Literature, *de largă circulaţie la noi). Radarul lui Culler s-a arătat întotdeauna sensibil la mişcarea centrelor de interes în critică ; fapt evident şi în această ultimă carte tratînd despre* post-structuralism *într-o vreme cînd în America se peroreză şi se scrie cu entuziasm despre* post-... *aproape orice.*

Dar nu cartea în sine ne-a reţinut atenţia, cît răbufnirile polemice prilejuite de ea. Intitulat cu maliţie The Word Turned Upside Down (Cuvîntul întors cu susul în jos), *comentariul apărut la* New York Rewiev of Books *poartă o semnătură sortită să nu treacă niciodată neobservată :* John Searle*. *Şi n-a trecut, firește, nici de astă dată. În lunile ce au urmat, aceeaşi revistă a găzduit riposta incisivă a profesorului texan de la Austin — Louis H. Mackey şi nelipsita replică a lui John Searle. Un duel de artilerie — doar unul din mai ampla canonadă critică prin care se înfruntă în America, de cîtăva vreme, adepţii şi duşmanii DE-CONSTRUCŢIONISMULUI.*

Formă radicală în care post-structuralismul şi-a făcut simţită prezenţa dincolo de ocean, de-construcţia are, aşadar, un adversar încăpăţînat în persoana profesorului de la Berkeley, John Searle. În 1977 revista Glyph *găzduise în primul său număr glosele acide ale lui Searle, la eseul derridian* Signature, événement, contexte *urmate de răspunsul prompt (în numărul 2) al lui Jacques Derrida. Apariţia cărţii lui Culler a fost pentru Searle un providenţial prilej ca să lanseze un nou turnir în arena deconstrucţiei punînd în ordine socoteli mai vechi cu Derrida. Dar să-i cedăm, deocamdată, cuvîntul lui Searle.*

---

* John Searle s-a făcut cunoscut pretutindeni ca suveran pontif al pragmaticii americane, un fel de reprezentant al lui Wittgenstein pe pămînt. Oficiant devotat şi aprig al atît de prizatei *Speech Acts Theory*, profesorul de logică şi de filosofia limbajului a publicat articole viu disputate despre lingvistica generativă, despre statutul ficţiunii şi al reprezentării în plastică, alimentînd polemici de durată printre lingvişti, filosofi şi exegeţi literari. De curînd, în California, la Berkeley, am beneficiat, mai multe săptămîni, de tutela academică şi, mă încumet să spun, chiar de prietenia lui John Searle. La *office*-ul său din Moses Hall sau la *Hanzel* — casa «de la podgorie» a familiei Searle — mereu înconjurat de studenţi, de colaboratori şi de colegi mai tineri, corifeul pragmaticii îşi suporta popularitatea şi prestigiul fără emfază, reuşind să nu se lase mumificat. American din Midwest (Wisconsin), Searle s-a «împămîntenit» în California, atît la propriu cît şi la figurat ; şi nu numai la *U*(niversity of) *C*(alifornia) *B*(erkeley) ci şi în... valea Sonoma, desţelenind o coamă de deal ca să planteze — cu entuziasmul «colonistului» venit din est — o podgorie. Searle e un orator dibaci care bruschează aşteptările auditoriului şi însufleţeşte, cu umor, cele mai antipatice abstracţii. Pune aceeaşi ardoare detaşată şi ironică în tot ce face — ca profesor, publicist, skior sau «şef de clan». Licenţiat în filosofie la Oxford, neînduplecatul muşchetar al pragmaticii e mereu cu faţa-ntoarsă spre bătrînul continent ; nu scapă din vedere Franţa şi pe *Tel-Quel*-işti, dialogînd cu Kristeva şi Derrida. Îşi face auzit cuvîntul în scena critică americană şi totdeauna despre subiecte fierbinţi. Inteligent, mobil şi sarcastic, cu un tir verbal neiertător, John Searle se răfuieşte de cîtva timp cu de-construcţioniştii în special cu cei patru evanghelişti de la Yale (Harold Bloom, Geoffrey Hartmann, J. Hillis-Miller şi regretatul Paul de Man). A scris o carte incitantă inspirată de mişcările studenţeşti de la Berkeley (*The Campus War*, New York, 1971) : a terminat de curînd, împreună cu simpaticul său prieten Daniel Vanderveken o sinteză «fundamentală» (*Foundations of Illocutionary Logic*, Cambridge Univ. Press), aflată sub tipar.

«Deconstrucție se cheamă o tendință influentă în clipa de față în critica americană. Bazele sale teoretice nu au fost puse de critică ci de un profesor francez de filosofie, Jacques Derrida, ale cărui idei sînt la rîndul lor, debitoare lui Nietzsche și lui Heidegger. Culler scrie ca discipol al lui Derrida și țelul său major e să difuzeze filosofia maestrului, arătînd cum se repercutează ea asupra celor mai acute chestiuni de teorie literară. Dar ce este, la urma urmei, deconstrucția și de ce a devenit atît de influentă în critica americană rămînînd în schimb ignorată de cea mai mare parte a filosofilor americani ? Îmi închipui că dacă ați adresa această întrebare celor mai mulți practicieni ai deconstrucției ei n-ar ști ce să vă răspundă, însă ar privi întrebarea dumneavoastră ca o expresie a acelui logocentrism pe care deconstrucția se luptă să-l — mă rog ! — deconstruiască. Prin logocentrism ei înțeleg preocuparea pentru adevăr, raționalism sau logică și pentru „cuvînt" care dă nota specifică tradiției filosofice occidentale. Cred că cea mai potrivită cale de acces către această doctrină (și care ar fi probabil acceptată de mulți dintre practicienii săi) e să o vedem cel puțin pentru început, ca un sistem de metode pentru abordarea textelor, un arsenal de tactici textuale care au ca scop să submineze tendințele logocentrice. Unul din meritele cărții lui Culler (nu singurul de altfel) e că ne oferă un adevărat catalog al acestor strategii precum și o caracterizare a țelurilor lor comune. (...)

Deconstrucționismul vînează orice opoziții binare în istoria intelectuală a occidentului. De pildă vorbire / scriere ; masculin / feminin ; adevăr / ficțiune ; literal / metaforic ; semnificat / semnificant ; realitate / aparență. În aceste opoziții, susține deconstrucționistul, primului termen, celui din stînga, i s-ar fi rezervat un statut superior în raport cu cel din dreapta, considerat o simplă complicație, o „negație", o manifestare, o dezorganizare a celui dintîi. Astfel de opoziții ierarhice ar fi centrale pentru logocentrism, cu interesul său obsesiv pentru logică, raționalism și urmărirea adevărului».

Cu timpul Searle se interesează tot mai atent de lectura derridiană a lui Culler și tot mai puțin de efectele acesteia în practica criticii. Nu putem urma punct cu punct prestidigitația hermeneutică pe care subtilul logician de la Berkeley ne-o oferă, cu pornire de la textele lui Derrida. În orice caz, ipoteza fonocentrismului sau teoria diferirii sînt mult mai cunoscute publicului nostru decît cititorilor americani ai lui Searle de la New York Rewiev of Books. Ce reproșează în ultimă instanță, John Searle adversarului său Jacques Derrida ?

1. Că pretinde a de-construi (citește a lichida) o ierarhie, răsturnînd-o doar cu susul în jos și propunînd un simplu schimb de privilegii sau o rocadă între termeni.

2. Că extinde abuziv și că citește tendențios pe Saussure, cînd pretinde că în text nimic nu este o prezență în sine, ci doar o sumă de reminiscențe și de «urme» (a ceva) anterior.

3. În fine, că ar supralicita teoretic și ar face un caz exagerat de un raport de interes periferic în filosofie (cel dintre vorbit și scris) cu scopul de a face din SCRIS un fel de paradigmă pentru explicarea și chiar justificarea reprezentării, adevărului, realului și așa mai departe, pînă în pînzele albe. Rezultatul e un fel de decalog al deconstrucționismului pentru uzul criticii, expus de Culler și luat peste picior de Searle : «Prezența e un caz în speță al absenței ; adevărurile sînt simple ficțiuni a căror fictivitate a fost uitată *(un cititor mai atent al lui Culler, Louis Mackey, îl trimite prompt pe Searle la sursa nietzscheeană a afirmației :* Despre adevăr și minciună în sens extramoral) ; deși e diferit de metaforă, sensul literal e o formă de metaforism uitat sau ignorant ; lectura e o operație pervertitoare ; interpretarea o sumă de răstălmăciri» *ș.a.m.d.*

Încheindu-și într-o tonalitate forte *articolul, Searle îl ia pe Culler de urechi fiindcă ar fi... maltratat pe Derrida, arătîndu-ni-l mai superficial decît este, în special cînd dialoghează cu fenomenologia (în speță cu Husserl). Există într-adevăr — admite Searle — o culpă metafizică a filosofiei care, pe urmele lui Platon, pune în prim plan problema* fundamentelor *— fie că e vorba de cunoaștere, limbaj, morală sau scris. Dar înverșunîndu-se împotriva fundamentelor, Derrida s-ar face vinovat el însuși de vederi metafizice, fiindcă își închipuie că a renunța la vechile temeiuri înseamnă să răstorni, să subminezi, să demolezi neapărat ceva. Totul se poate aranja tacit — ne liniștește Searle — fără revizuiri spectaculoase în domeniul controversat al literaturii, știut fiind că singurul temei de care e nevoie se găsește chiar în uzul limbii, în practica sa. Așadar se revizuiește, dar nu se schimbă nimic, sau nu se revizuiește dar se fac schimbări esențiale ici și colo,*

punîndu-se în locul metafizicii, pragmatica. O sofistică mai greu de înțeles în teorie și tot atît de greu de atacat într-un articol de jurnal. (Replica lui Mackey la comentariul lui Searle se leagă mai ales de chestiuni de detaliu și de procedura «recenzării». Trebuie să cunoști scrierile anterioare ale lui Searle despre discursul fictiv în literatură ca să dibuiești pozitivismul logic camuflat în hainele pragmaticii. Cum acomodează deci John Searle devotamentul față de pragmatică cu idolii logico-pozitiviști ai Adevărului și Referinței? Revizuiește, oare, el ceva?

În ficțiune (explică într-un articol de referință ** John Searle), scriitorul pervertește în mod deliberat adevărul; dar nu ne minte, pur și simplu, căci o face (nota bene!) fără intenția de a înșela. (Sublinierile îmi aparțin). Fiindcă, confruntată cu etalonul Adevărului (în practică, cu cel al Referinței) literatura este excomunicată dintre discursurile serioase. Ei i se acordă totuși un azil (domeniul înființat ad hoc al non-seriosului) și e dezvinovățită de Minciună invocîndu-se drept scuză intențiile. Logicianul nu se dă în lături să facă uz de «privilegii ontologice». (Formula este a lui Stanley Fish). Descoperim, în spatele recuzitei pragmatice, prioritățile «vînate» de deconstrucționism. Searle nu se împacă de loc cu ideea că în literatură sensul nu precede regulile ci doar se face odată cu ele. Norme sau convenții rămîn înăuntru, nu sînt importate din afară ci sînt produse cît și respectate de creație, de limbaj, în ultimă instanță de scris.

Fără îndoială că unui ins «solar», plin de umor și iubitor de claritate ca Searle, cabotinismul agresiv al prozeliților lui Derrida nu putea decît să-i displacă. O mărturisește de altfel deschis. Terorismul practicilor rituale de la Tel Quel n-a stîrnit elanuri oarbe decît în rîndul neofiților veleitari. Apoi, odată ajunse în America, parte din doctrinele europene în vogă (legate mai ales de numele lui Derrida, Lacan, Walter Benjamin sau Adorno) au dat prilejul de manifestări cultice. (Într-un articol cu haz publicat de cîțiva ani în presă, Frank Kermode numise fenomenul «venerarea înțeleptului de peste mări»). E adevărat, cum spune Searle, că Derrida și ceilalți forțează prea adesea uși deschise; că afișează un teribilism de poză nietzscheeană. Dar nu e mai puțin adevărat că același Searle se străduie în secret să țină încuiate alte uși — cele dintre adevăr și minciună, dintre lume și scriere sau dintre literal și metaforic.

Searle se dedă unor lecturi «pervertitoare», eludînd — cînd îi convine, — nuanțele, lucrînd doar în alb-negru. Precizările lui Derrida din Glyph ca și alegațiunile din cartea lui Culler apasă mai ales pe ideea complicităților, (nu atît a exterminării cît a suplimentării logocentrismului), prin înlocuirea dichotomiilor prea categorice cu continuitățile, dintotdeauna proprii literaturii.

Așa zisa dogmă deconstrucționistă nu trebuie luată în litera sa, ci mai curînd în fondul său de sugestii. Metaforismul deconstrucționist (foarte ingenios la unii din practicienii săi americani — care vorbesc de «spargerea veselei», «revizionism» de «represiune», «parazitism» și agon) e și o pledoarie implicită pentru continuitatea de substanță dintre limbaj și metalimbaj, dintre literatură și critică. Poate de aici și aerul cu premeditare cețos, care-l irită cu dreptate pe Searle. (Noi am îndrăzni chiar să spunem că mulți dintre criticii proaspăt convertiți la pragmatică sînt tot atît de sibilinici și de înverșunați ca deconstrucționiștii; dar pentru asta nu e vinovat, desigur, Searle).

Chestiunea scrisului, apoi, poate să fie periferică pentru filosofie, dar nu rămîne mai puțin importantă pentru literatură. În calitate de scriere, literatura se afirmă ca praxis. Trăim o vreme cînd creatorii de literatură se încred scrisului tot atît cît Searle adevărului și logicii. În aspectele sale cu adevărat productive, deconstrucționismul e mai ales o recitire a filosofiei cu ochii, dinspre partea, literaturii.

Pledînd cu argumentele literaturii, filosofia deconstrucției — de ce n-am spune-o, — stîrnește mînia simpatică a lui John Searle mai ales ca deconstrucție a filosofiei.

Monica SPIRIDON

** *The Logical Status of Fictional Discourse*, *New Literary History*, VI, February, 1975 tradus; în italiană și spaniolă, reluat apoi în volumul Frengh, Uehling, Wettstein (eds.), *Contemporary Perspectives in the Philosophy of Language*, Univ. of Minnesota Press, 1979,

O CONVENȚIE LITERARĂ NEGLIJATĂ : TITLUL

(II)

Contextul paginii de titlu

Să luăm de pildă *Der Butt, (Calcanul).* Numele autorului, Günther Grass, pus în frunte, ne asigură că nu avem de a face cu un manual zoologic destinat pescarilor, ci cu o operă literară, un roman. Numele autorului ne ajută deci să identificăm genul textului anunțat. Mai mult încă : renumele lui compensează efectul publicitar îndoielnic al titlului însuși, al unui titlu mai degrabă incolor. În schimb, incertitudinea editorului cu privire la forța evocatoare a unui nume de autor poartă deseori răspunderea modificării titlurilor de cărți străine. Astfel, traducerea textuală a titlului unei cărți mexicane ar fi fost *«Der Tod des Artemio Cruz» (Moartea lui Artemio Cruz).* Totuși, pentru cititorul german titlul acestea nu e deosebit de atrăgător și apoi nu conține nici o indicație precisă referitoare la gen. Ne-am aștepta probabil la o descriere istorică a vreunei tulburări revoluționare din Spania sau America de Sud. Dimpotrivă, pentru publicul originar, adică pentru cititorul latinoamerican, autorul, Carlos Fuentes, este cunoscut El garantează efectul publicitar și, în plus, ca romancier, indicarea genului. Aceste funcții ale numelui autorului trebuiau să fie însă preluate în germană de titlu, așa încît s-a ales, de bine, de rău *Nicht als das Leben, (Nimic decît viața).* Pe afișele de cinema, ceea ce contează în primul rînd sînt numele realizatorului și ale actorilor. În anii în care spectatorii francezi nu-i cunoșteau încă pe Gary Cooper și Zinnemann, trebuia să se înlocuiască *High Noon,* care înseamnă pur și simplu *«amiază»,* cu *Le Train sifflera trois fois,* un titlu evocînd pe departe tăgăduirea Sfîntului Petru, adică Biblia, izvor nesecat, deoarece e cunoscut, a tot soiul de titluri.

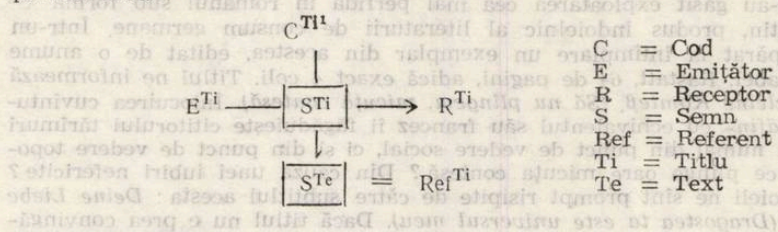
Să revenim însă la *Calcanul.* Chiar și cineva care ignoră numele lui Günther Grass primește un semnal referitor la gen, coperta ediției germane înfățișînd gravura unui pește care se apropie șoptind de o ureche. Asta cel puțin îl va face pe amatorul nostru de pescuit să părăsească vitrina. Rezultă deci că diferitele elemente ale contextului titlului nu se completează doar unul pe altul, ci se și substituie reciproc în momentul cînd cutare element nu-și poate asuma funcția, după cum era cazul numelui autorului care, în exemplul nostru, nu mai servea drept indicator al genului. O asemenea redundanță a contextului are drept scop să-i transmită chiar și clientului grăbit, superficial sau dezorientat un minimum de informații. Trebuie de altfel să mai notăm ceva : contextul nu se limitează la semne lingvistice, ci cuprinde și semne non-lingvistice, îndeosebi semne iconice. El presupune deci alegerea între mai multe caractere și mai multe culori — alegere foarte limitată în trecut de regulile și tratatele tipografice —, îmbogățindu-se adesea cu ajutorul unei viniete sau chiar al unei imagini întregi. Îmbogățirea decorativă sau figurativă e cunoscută încă din Renaștere, iar în secolul al XVIII-lea la arta tiparului au contribuit pictorii și desenatorii cei mai cunoscuți .Posibilitatea acestor frontispicii astfel decorate de a se impune era însă modestă, nu numai din rațiuni tehnice, ci și pentru că erau relegate în interiorul cărții, dat fiind că materialul legăturii, pergament sau piele, permitea cel mult o imprimare în aur, ceea ce conferea cotorului cărții acea plăcută uniformitate pe care o întîlnim în bibliotecile vechi. Aspectul multicolor al librăriilor noastre actuale nu e decît produsul invențiilor imprimeriei din secolul al XX-lea, al progresului imprimării în policromie ca și al materialului de legătorie ce îngăduie acum utilizarea policromiei nu numai pentru pagina de titlu, ci și pentru exteriorul cărții. Aceste inovații tehnice și-au găsit exploatarea cea mai perfidă în romanul sub formă de caiet foarte ieftin, produs îndoielnic al literaturii de consum germane. Într-un chioșc am cumpărat la întîmplare un exemplar din acestea, editat de o anume editură Erich Pabel, Rastatt, 64 de pagini, adică exact 4 coli. Titlul ne informează *Nicht weinen, kleine Komteß, (Să nu plîngem, micuță contesă).* Înlocuirea cuvîntului german *«Gräfin»* cu echivalentul său francez îi făgăduiește cititorului tărîmuri necunoscute, nu numai din punct de vedere social, ci și din punct de vedere topografic. Dar de ce plînge oare micuța contesă ? Din cauza unei iubiri nefericite ? Eventualele îndoieli ne sînt prompt risipite de către subtitlul acesta : *Deine Liebe ist meine Welt (Dragostea ta este universul meu).* Dacă titlul nu e prea convingător, și mai importantă e ilustrația titlului, o fotografie în culori, ale cărei unghiuri

rotunjite servesc la conotarea atît a armoniei şi feminităţii, cît şi a dimensiunilor unui ecran de televiziune. În primul plan fotografia unei fete blonde este total asexuată. Face deci evident apel la un public feminin şi la nevoile sale de evadare specifice, în timp ce frustraţiile masculine — fie spus în treacăt — sînt compensate şi exploatate economic de western şi romanul poliţist ale căror titluri în alb şi negru afişează adesea o ironie macabră. Deci romane pentru femei şi romane pentru bărbaţi, extindere a diviziunii muncii în domeniul literaturii, cel puţin în acela al literaturii de consum. Ca să revenim la fata din romanul meu, faptul că ea este cu adevărat o contesă e confirmat de planul îndepărtat al fotografiei, o cetate cu aspect puţin îmbietor, înconjurată de un codru germanic. Deasupra imaginii şi în caractere vădit mai mari decît cele ale titlului individual se situează denumirea genului sau subgenului, *Fürstenroman, (Roman cu prinţi)*, ignorat de mine pînă acum, dar certificat de culoarea cadrului, şi anume de aurul coroanelor princiare. E evident că subiectul general, pe care l-am putea circumscrie prin *«dragoste în mediile înstărite»*, se repetă la toate nivelele semnelor lingvistice şi non-lingvistice. Cu ajutorul acestei redundanţe totale, pregătită încă de romanul popular din veacul trecut, aşa cum a demonstrat-o Grivel, producătorii să străduiesc, în maniera etichetelor de detergenţi, să facă faţă celorlalte produse multicolore de pe tarabă şi să atragă chiar privirea trecătorului grăbit. Singurul defect al acestei strategii perfecte a titlului este numele burghez, deşi cules cu caractere mărunte, al pretinsului autor, Günter Gromann. Alţi strategi şi mai ingenioşi în materie de titrare ar fi preferat un pseudonim feminin şi, mai bine încă, un nume aristocratic sau cel puţin exotic şi sonor, un nume, aşadar, al unor oameni care ar trebui să ştie ce povestesc, sugerînd că romanul lor este *«luat din viaţă»*, aşa cum pretinde titlul altei broşuri.

Se pare că numele generic menţionat, de *«Roman cu prinţi»*, e încă prea prozaic pentru a se preta titlului întregii serii. Acesta, figurînd sus şi în stînga, adică în punctul de pornire a lecturii şi cules cu caractere mai mari, sună *Juwel (bijuterie)*. Invariabilitatea titlului seriei, a denumirii generice, a aranjamentului tipografic şi iconic, dar şi titlul individual, datorită subordonării sale grafice şi caracterului indecis al conţinutului, toate acestea îi dau clientului garanţia că în schimbul banilor săi, nu va primi nimic nou, ci tot produsul cunoscut şi verificat. Într-adevăr, relaţia concretă dintre titlul individual şi textul subsecvent se mărgineşte la aceea că protagonista se numeşte nu *«Gräfin»*, ci *«Kontess»*, *«Kontess Heike von Arnsberg"*. Această legătură neclară şi laxă dintre titlu şi text sfîrşeşte prin a coborî pagina de titlu la nivelul unui simplu ambalaj pentru orice conţinut interschimbabil, demonstrînd doar ceea ce cartea riscă să fie de mult, şi anume o marfă printre atîtea altele. E semnificativ că în marile magazine cărţile sînt învelite astfel încît să nu le poţi răsfoi. Se întîmplă însă şi cazul invers, cînd una şi aceeaşi marfă e oferită sub mai multe etichete. Aşa se face că în 1975/76 circa o sută de filme vechi au fost puse în circulaţie în R.F.G. cu titluri noi, calchiate frecvent după titluri de succes. Mai rău încă : publicul nici măcar nu şi-a dat seama.

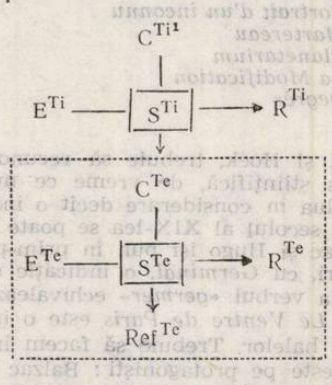
Semiologia titlului

Am putut vedea astfel încă o dată că : contextul titlului nu este doar corpusul celorlalte titluri şi pagina de titlu, ci şi textul însuşi la care se referă şi al cărui element devine în cursul lecturii. Din punct de vedere semiologic, el face deci excepţie în sensul că este un semn lingvistic ce nu referă, ca de obicei, la o realitate extralingvistică, ci la alt semn lingvistic [1]. Astfel conceput, el este un semn metalingvistic. Iată cum se înscrie acest dat în modelul de comunicare simplificat uzual :



[1] Cf. de ex. Hoek, 1972, p. 291.

Totuşi, un titlu precum *Calcanul* nu referă desigur numai la alt semn lingvistic, ci şi la o realitate extralingvistică, aceea a peştelui. Mai precis, titlul trimite la un text care, la rîndul lui, trimite la calcan. Istoria titlului dublu demonstrează în plus că un titlu este în mod normal legat de genul literar al textului. În cele din urmă, romanul popular sub formă de caiet ne-a furnizat informaţii cu privire la cititor, la atitudinea sa de receptare şi la situaţia sa socială. În rezumat, titlul nu trimite doar la text şi la referentul acestuia din urmă, ci la sistemul de comunicare al textului în ansamblul său, drept care trebuie să înlocuim vechea schemă cu următoarea :



Această a doua schemă e, desigur, simplificată, deoarece se vrea obiectivă şi nu dă seama de perspectivele fatal diferite ale celor doi participanţi, cea a emiţătorului şi cea a receptorului. Ea ne permite totuşi să facem, în partea stîngă, distincţia dintre emiţătorul cărţii şi cel al textului, deci, la rigoare, dintre autor şi fabricantul titlului comercial, iar în partea dreaptă, dintre receptorul textului şi cel al titlului, adică dintre rolul cumpărătorului şi cel al cititorului adevărat. Pe lîngă aceasta, schiţa face desigur cu putinţă să se distingă, să se localizeze şi să sistematizeze diferitele funcţii ale titlului, conform celor ale oricărui semn lingvistic, după Bühler şi Jakobson. Dat fiind că *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* de Frisch face aluzie la *Dom Juan ou Le Festin de pierre* de Molière şi, prin aceasta, la corpusul titlurilor şi codul său (C^{Ti_1}), titlul asumă o funcţie metalingvistică. În schimb, iritarea cauzată de vecinătatea dintre geometrie şi călăul notoriu al inimilor, subliniată în limba germană prin asonanţe *(Liebe, Geometrie)*, corespunde funcţiei poetice. În titlu, aceasta din urmă nu e aproape niciodată gratuită ; stimulînd publicul, ea susţine altă funcţie, funcţia conativă. Există chiar titluri, ca *As you like it* de Shakespeare, care interpelînd direct publicul, se rezumă integral la această funcţie conativă. Ca fiecare semn lingvistic, titlul reuneşte în principiu toate funcţiile. Desigur, ierarhia lor se schimbă şi pare să depindă de genurile literare respective. În timp ce în romanul de consum şi în filmul comercial funcţia conativă e net superioară funcţiei referenţiale, în literatura aşa-zis autentică lucrurile stau mai degrabă invers. Astfel, un titlu modest ca *History of Tom Jones, a Foundling* devine, transpus pe ecran, *Tom Jones — Între alcov şi spînzurătoare*. Complexitatea unui roman îi pretinde autorului să aleagă între protagonişti, loc, timp, acţiune, subiect, scriitură etc., adică între toate elementele din roman la care titlul s-ar putea referi în principiu.

Evoluţia titlului românesc

Pentru a vedea dacă această selecţie făcută de către autori este semnificativă, să examinăm acum titlurile unor romane din secolul al XIX-lea ce ne par a revela atitudinea autorilor sau a grupurilor de autori şi care în consecinţă ar putea fi multiplicate.

Balzac :	*Le Médecin de campagne*	(1833)
	Eugénie Grandet	(1833)
	Le Père Goriot	(1835)
	Le Curé de village	(1839)
	La Cousine Bette	(1846)

Hugo :	*Les Misérables*	(1862)
	Les Travailleurs de la mer	(1866)
Zola :	*Le Ventre de Paris*	(1874)
	L'Assomoir	(1877)
	Germinal	(1885)
Robbe-Grillet :	*Les Gommes*	(1953)
	La Jalousie	(1957)
	Dans le labyrinthe	(1959)
Sarraute :	*Portrait d'un inconnu*	(1948)
	Martereau	(1953)
	Planétarium	(1959)
Butor :	*La Modification*	(1957)
	Degrés	(1960)

Potrivit cercetărilor lui Duchet şi Hoek, trebuie să recunoaştem totuşi că întreprinderea mea nu este riguros ştiinţifică, de vreme ce nu ţin seama decît de autori canonizaţi şi că nu pot lua în considerare decît o infimă parte din operele lor. Cu aceste rezerve, încă din secolul al XIX-lea se poate înregistra o schimbare considerabilă : în timp ce Balzac şi Hugo îşi pun în prim-plan protagoniştii, Zola alege, desigur după lungi ezitări, cu *Germinal*, o indicaţie cronologică. După cum se ştie, substantivul făurit de la verbul «*germer*» echivalează în calendarul republican luna aprilie. În schimb, *Le Ventre de Paris* este o indicaţie despre loc, cu alte cuvinte numele popular al halelor. Trebuie să facem însă distincţii mai precise, şi chiar în ceea ce-i priveşte pe protagonişti : Balzac alege nume burgheze, completate adeseori de condiţia familială, ceea ce trimite la o viaţă burgheză individuală. Hugo, dimpotrivă, cu pluralurile sale, anunţă destine comune şi, în denumirea acestor colective, evenimente care se desfăşoară în straturile inferioare ale societăţii. Cît despre Zola, cele două titluri menţionate nu sînt decît provizoriu indicaţii de loc şi de timp. Primul transformă capitala franceză într-o fiinţă colectivă dotată cu diferite organe, iar alegerea tocmai a pîntecului face din această fiinţă colectivă un animal lacom şi poate chiar agresiv. *Germinal* în schimb, prin etimologia sa, conotează o înflorire sau o înviere şi, prin originea sa istorică, specificul revoluţionar al acestei învieri. Indicaţiile de timp şi loc servesc, deci, totodată drept simbol al unei tematici, fiind astfel apte să intituleze romane cu teză. Această plurivalenţă trădează interesul viu al ziaristului Zola pentru titrare şi în acelaşi timp o luptă intensificată contra concurenţei de librărie. Să facem acum un salt în anii cincizeci ai veacului nostru : Introducerea unui individ caracterizat printr-un nume şi alte atribute e refuzată de *Portrait d'un inconnu*, identificarea unui loc al acţiunii de un titlu ca *Dans le labyrinthe*. După cum e ştiut, *La Jalousie* denotă atît un fel de stor cît şi o stare psihică, dar această polisemie nu permite ca între cele două accepţiuni să se stabilească numaidecît o relaţie metaforică. Echivoce, refuzînd indicarea locului sau a personajului şi renunţînd şi la cel mai mic efect publicitar, aceste titluri se opun în mod decis titrării romanului tradiţional din secolul al XIX-lea, ceea ce nu le împiedică, deşi se vor revoluţionare, să se supună şi ele unui cod precis. Cu titlu de exemplu, iată o anecdotă relatată de Claude Ollier : «*Quand j'écrivais mon premier livre, je cherchais un titre et il est venu très vite, c'était „L'Emploi du temps". Il est resté „L'Emploi du temps" pendant deux ans. Quand le livre de Butor est sorti, j'ai eu un gros pépin... provisoirement. C'est le titre qui est sur le contrat de l'éditeur, et, après, il y a eu une vingtaine de titres. Et puis finalement, je suis tombé sur „La mise en scène". Je l'ai porté à l'éditeur et là Robbe-Grillet m'a dit : C'est très embêtant, c'est le titre que j'avais choisi pour mon prochain livre...*»[2]. În decursul celor 150 de ani trecuţi s-a produs, aşadar, o schimbare considerabilă a titlului de roman sau, mai exact, o schimbare a ceea ce titlul anunţă. Cu toate acestea, din raţiuni metodice, trebuie să precizăm încă o dată : nu e vorba pînă atunci decît de schimbarea aşteptărilor faţă de conţinutul romanului pe care le suscită titlul şi nu încă de schimbarea pe care a suferit-o efectiv conţinutul romanului, dat fiind că supoziţiile sugerate de titlu nu se confirmă neapărat prin lectura tex-

[2] *Ibid.*, p. 318.

tului însuși. Într-adevăr, așa cum o dovedește aranjamentul modelului nostru de comunicare, pînă în prezent nu am considerat textul ca atare, ci numai modul său de a se prezenta prin intermediul titlului. Cu toate acestea, pentru cunoscătorul istoriei literare, schimbarea titlului după 1830 corespunde efectiv celei a romanului.

Convergențe între titlu și text

Chiar și în cazul absolut clar al lui *Père Goriot*, conformitatea dintre titlu și text nu înseamnă identitate, explicația fiind încă de pe atunci diferența cantitativă enormă dintre cele două enunțuri, dintre micro-semn și macro-semn. Chiar și pentru Balzac este mai adecvat modelul hermeneutic al întrebării și răspunsului — model aplicat pentru prima dată relației titlu-text, de către Grivel. Datorită absenței unui context normal, indeterminării, semigramaticalității și stimulului său, titlul pune, așa zicînd, o întrebare al cărei răspuns cititorul speră să-l găsească în text. Titlul face astfel parte din constituirea romanului de-a lungul procesului lecturii, — constituire care se produce, după Grivel și alții, grație interacțiunii dialectice dintre informație și dezinformație.

Descifrarea unui titlu literar și așteptările care i se adaugă se fac pornindu-se de la contextul altor opere și de la titlurile lor, și anume de la cunoștințe și experiențe individuale ale cititorului greu de reconstruit pentru noi. Există totuși două feluri de titluri în cazul cărora restabilirea acestui ultim tip de context e mai lesne de făcut. Mă refer la titlurile de ziare și la titlurile de capitol. Pentru cele dintîi contextul este ultimul sau ultimele numere. Cititorul conștient știe deci că un titlu ca *Victorie la Camp David* nu înseamnă o victorie militară, ci dimpotrivă, încheierea unui tratat de pace. Cît despre titlurile de capitol, contextul lor este în mod evident partea deja citită din roman [3]. Cititorul unui roman ca *La Cousine Bette* de Balzac recunoaște prin urmare numaidecît sensul metaforic al titlului capitolului 16, *Le capitaine perd la bataille*, știind că respectivul căpitan este Crevel și că bătălia este efortul de a o capta pe Adeline Hulot prin declarația lui de dragoste. Nu e mai puțin adevărat că Balzac, tocmai datorită acestei presțiințe a cititorului, obișnuiește să întunece cu atît mai mult aceste titluri de capitol, pentru a le intensifica latura de întrebare sau de stimul, ceea ce este deosebit de important pentru romanul foileton decupat în mai multe numere. E de înțeles că Flaubert, în ce-l privește, refuzînd în *Madame Bovary* orice manipulare evidentă a cititorului, renunță și la epigrafele de capitol. Rezultă de aici că modul de a titra sau de a nu titra capitolele oferă o primă cale de acces către atitudinea narativă a unui autor [4].

Constatarea că într-un caz sau altul titlul e de fapt conform cu textul nu spune încă nimic despre itinerarul de-a lungul căruia făgăduielile titlului sînt în cele din urmă împlinite de către text. Am ales ca exemplu *Le Père Goriot*, un tip de titlu romanesc cu totul obișnuit. După Hoek [5], numele propriu și individualizarea sa suplimentară cu ajutorul determinantului *Le* anunță un caz particular, ceea ce echivalează cu o afirmare a veracității din care romanul tradițional își extrage dreptul de cetățenie. Importanța conferită de către Balzac titlului său, mai precis calificării de *Père*, se confirmă prin substituirile succesive pe care le suferă acest atribut la începutul romanului. Diferitele etape ale sărăcirii eroului nu sînt ilustrate numai prin mutarea de la etajul întîi la etajul al treilea al pensiunii Vauquer, ci și prin faptul că trebuie să îndure să nu mai fie strigat de acum înainte «*Monsieur Goriot*», ci doar «*Père Goriot*». Iar cînd cineva vorbește astfel despre el, ginerele îl corectează: «*Vous auriez pu dire Monsieur Goriot*». Dar cititorul nu primește încă o explicație a acestor variante semantice. Căci contrar primei impresii, cuvîntul «*père*» este perfect polisemic, cu toate că într-un mod mai evident decît celălalt titlu balzacian, *Sarrasine*, studiat de către Roland Barthes în *S/Z* și că de această dată variantele semantice sînt legate între ele. Iată mai întîi, desigur, tatăl propriu-zis. Există însă și tatăl spiritual, preot sau călugăr. Apoi, cuvîntul *père* poate desemna într-un mod general un bătrîn, și aceasta cu o întreagă gamă de conotații, oscilînd între demnitatea și ridicolul bătrîneții.

---

[3] Schnitzler, Marion, *Die Kapitelüberschrift im französischen Roman des 19. Jahrhunderts. Formen und Funktionen* (Studia Romanica, 50), Heidelberg, p. 12 și urm.

[4] Ibidem, p. 11 și urm.

[5] Hoek, 1972, p. 223.

Dacă, luată izolat, denumirea de tată propriu-zis se impune, nu e mai puțin adevărat că adăugarea numelui propriu atrage atenția asupra celorlalte două variante, cititorul de roman așteptîndu-se de altfel mai mult la anormalitate decît la normalitate. Oare cum reduce Balzac la începutul romanului său această complexitate a așteptărilor provocate de titlu ? *«Le père Goriot»* e numit prima dată în legătură cu *«nenorocirile sale secrete»*, o aluzie alarmantă, dar încă destul de vagă. În descrierea ce urmează, *«une statue représentant l'Amour»* contrastează cu sărăcia generală a pensiunii și a anturajului ei, un obiect căruia autorul nu întîrzie să-i sublinieze caracterul simbolic. Acele *«nenorociri secrete»* *(secrètes infortunes)* semnifică deci un erotism puțin adecvat bătrîneții și îl transformă oare pe *tatăl* din titlu într-un bătrîn desfrînat și ridicol ? Prezentarea ulterioară a eroului ca un fost fabricant de paste făinoase pare a confirma această supoziție a cititorului. Oricum, Goriot nu poate fi părinte spiritual, iar despre copii nici nu se vorbește. El împarte al treilea etaj al pensiunii cu o așa-zisă *«fată bătrînă»*, ce pare a fi dus o viață îndoielnică, dar și ceilalți oaspeți de sex femeiesc ai pensiunii sînt posibile obiecte ale unui erotism senil. În acest moment anume cititorul se vede confirmat de opinia convivilor pentru care Goriot este un *«libertin qui avait des goûts étranges»*. Și încă mai mult, nu se lasă așteptată nici confirmarea prin evenimentele înseși, mă refer la vizita matinală clandestină a unei tinere femei elegante, *«trop jolie pour être honnête»*, cum spune servitoarea. Explicația lui Goriot, *«C'était ma fille»*, îi va convinge la fel de puțin pe cititori ca și pe locatarii pensiunii, lăsînd impresia unui subterfugiu stîngaci. Iar cînd aceste vizite se înmulțesc și proprietăreasa îl califică drept *«vieux matou»*, bănuiala unui erotism senil și identitatea dintre *«père»* și *«vieux dévergondé»* pare definitiv atestată. Totuși, această certitudine nu întîrzie a fi zdruncinată : simpatia manifestată de Goriot față de o tînără locatară nu datorită sexului, ci comportamentului irresponsabil al părinților ei, deschide din nou posibilitatea de a da cuvîntului *«père»* din titlu accepțiunea principală. Cu toate acestea cititorul, care a optat de mult pentru altă alternativă, va lua prea puțin în considerare acest nou avertisment și va fi cu atît mai puțin pregătit să asculte adevărata stare de lucruri : era vorba într-adevăr de fiicele lui, prost măritate și victime ale luxului și pentru care Goriot era pe punctul de a se ruina. Martorul subliniază totodată noul sens al titlului repetînd: *«Leur père, le père, un père... un bon père»*. Și asta nu e totul. Goriot nu e un tată oarecare, căruia copiii i-au devenit centrul vieții. Mai mult, un viitor medic, măsurîndu-i craniul, stabilește celebrul diagnostic: *«Il n'y a qu'une bosse, celle de la paternité, ce sera un Père Eternel»*. Titlul nu înseamnă deci numai un tată sau un părinte propriu-zis, ci tatăl pur și simplu, ba chiar tatăl divin, Dumnezeu tatăl, adică cel mai puternic contrast posibil cu rolul jalnic și ridicol pe care eroul îl jucase pînă atunci. Aceasta ne îngăduie să luăm în serios altă asociație sugerată de titlu și care mai înainte ar fi putut părea hazardată, și anume asemănarea dintre numele inventat *Goriot* și cuvîntul german pentru Dumnezeu, *Gott*, — o asemănare ce se va impune și cu o sută de ani mai tîrziu, cu ocazia interpretărilor lui *Godot* de Beckett. Rezultă de aici că diagnosticul frenologic, pe lîngă faptul că explică în mod definitiv titlul, conferă epitetului de *Père* o dimensiune metafizică nebănuită. Abia aici, imediat după epuizarea afirmației din titlu, se termină introducerea romanului sau, în termeni balzacieni, *«l'exposition de cette obscure, mais effroyable tragédie parisienne»*.

Deci Balzac și-a înșelat publicul de-a lungul a vreo șaizeci de pagini numai pentru a întreține curiozitatea, exploatînd gustul pentru scandal. Nu avea încredere, pare-se în atractivitatea subiectului său, a dragostei părintești, oricît ar fi fost ea de conformă cu ideologia dominantă a familiei burgheze. Această atitudine a lui Balzac, trădîndu-i adaptarea cel puțin tactică la cerințele pieței, conturează imaginea publicului din vremea monarhiei din iulie aflat în căutare exclusivă de distracție. E drept că acomodarea succesivă a acestui cititor cu scopurile romancierului e obținută în esență prin jocul desfășurat de Balzac pe baza suspiciunilor hrănite de titlu.

(Continuare în numărul viitor)

Arnold ROTHE

(În românește de Sorin MĂRCULESCU)

FILOSOFIA POSTSTRUCTURALĂ A LUI DERRIDA ȘI SOLUȚIILE CRITICII CONTEMPORANE

(III)

Arhiurma *e sinonimă cu o* protoscriere, *pentru că* «structura generală a urmei nemotivate face posibilă concomitent (...) structura raportului cu celălalt, mișcarea de temporalizare și limbajul ca scriere»[9]. *Termenul de* scriere *(și* protoscriere) *focalizează, la rîndu-i, toate marile teme ale gîndirii lui Derrida: sinonimă cu diferența, arhiurma se opune logofonocentrismului și metafizicii prezenței, instituind scrierea ca relație a subiectului cu propria-i moarte, ca* «limitare a deșertului»[10], *ca expresie a unei* «voințe de a scrie» *(substitutul nietzscheenei voințe de putere)*[11]. *Ea se bazează, în termeni psihanalitici, pe* «scrierea psihică», pur *sistem energetic al subconștientului în care, conform analizei freudiene a visului, sînt incluse hieroglife, elemente pictografice, ideogramatice și fonetice, fără să respecte un cod preexistent, fără o diferență stabilă între semnificat și semnificant, semnul producîndu-și dimpotrivă, propriul semnificat*[12]. *Manifestarea voinței de a scrie produce* «textul general» — *și el opus, după cum am văzut (4), limbajului ca* logos.

Un alt sinonim al arhiurmei este grama, *care se manifestă ca inscripție originară pe întreaga scară a existenței,* «de la „inscripțiile genetice" (...) care reglează comportamentul amoebei» *pînă* «dincolo de scrierea fonetică», *la programele cibernetice, structurînd* «mișcarea istoriei conform unor nivele, tipuri și ritmuri riguros originare»[13].

Raportul diferanță-diferență, protoscriere-scriere, arhiurmă-urmă e menit să explice trecerea de la pura mișcare, de la relația în sine, la un nivel definibil categoric (prin timp, spațiu, cauzalitate, substanță și prin instituirea subiectului). În esență, tendința lui Darrida e aceea de a substitui substanței relația printr-o dinamică pură, prin pura mișcare a diferanței, care produce un univers de contrarii niciodată conciliate. Integrarea hegeliană a contrariilor conform unui model logic ii e, de aceea, tot atît de străină ca și lui St. Lupasco sau lui W. Heisenberg. Realitatea lumii lui Derrida rămîne mișcarea și relația. Similar, logica dinamică a lui St. Lupasco răspunde unui univers în care «noțiunea de eveniment o înlocuiește pe cea de element», *materia fiind* «o sistematizare energetică datorată unei anume rezistențe»[14]. *E universul fizicii contemporane, un univers al* «realității potențiale», *al* «tendinței spre existență». *În ciuda mărturisitelor sale nostalgii platoniciene, Heisenberg se îndepărtează de viziunea platoniciană a lumii alcătuită din figuri geometrice, substituindu-i o variantă* dinamică *a aceleiași imagini matematice a universului:* ecuația fundamentală a materiei[15]. *În această viziune dinamică, în care materia e o formă de manifestare a energiei, lumea e o «țesătură» de evenimente (un fel de derridean* «text generalizat»): «Lumea apare astfel ca o complicată țesătură de evenimente, în care conexiuni de diferite tipuri alternează sau se încalcă sau se combină determinînd astfel textura întregului»[16]. *Iată metaforele textualității pătrunzînd în limbajul științelor exacte, ceea ce indică (împotriva lui Derrida și împotriva teoriei textului) nu «autoreferențialitatea» textului științific, ci o mai generală orientare spre o nouă ontologie, atestată și de transcenderea — în sensul unei pure dinamici — a categoriilor de timp, spațiu și substanță în dinamica cuantică, unde cele trei categorii menționate sînt înlocuite prin conceptul unic de* proces[17].

(6) Dacă științelor nu le sînt accesibile decît diferențele, nu și procesul de diferire, dacă filosofia își dezvăluie, chiar în variantă fenomenologică, apartenența la o metafizică a prezenței caracteristică epocii «închise», se cere crearea

---

[9] *Gramm.*, p. 69.

[10] *Edmond Jobès și problema cărții,* în *Writing.*, p. 64—78.

[11] *Forță și semnificație,* în *Writing...*, p. 13.

[12] *Freud și scena scrierii, în Writing.*, p. 208—209.

[13] *Gramm.*, p. 125. ,

[14] St. Lupasco, *Op. cit.*, p. 23, 29.

[15] W. Heisenberg, *Descoperirea lui Planck și problemele filosofice fundamentale ale teoriei atomului,* în *Pași peste granițe,* p. 35—36.

[16] W. Heisenberg, *Physics and Philosophy,* New York, 1958, p. 107.

[17] V. prefața lui Ilie Pârvu, *Permanențe tematice în gîndirea filosofică a lui Werner Heisenberg,* în W. Heisenberg, *Pași peste granițe,* p. XXI.

unei noi discipline a gîndirii, căreia să-i fie accesibilă «diferența» însăși. Aceasta va fi gramatologia, «știință a scrierii» [18], «știință a textualității» [19], «știință a posibilității științei, știință a științei, care nu va mai avea forma logicii, ci forma gramaticii» [20]. *Întrebare asupra limitelor noțiunii clasice de știință* [21], *gramatologia transcende în cele din urmă limitele științelor, ea nici nu mai e o știință, ci* «înscrie și delimitează știința» [22].

Deși aspiră să înlocuiască forma logicii prin cea a gramaticii, ca «știință a scrierii» *gramatologia se opune* lingvisticii, *al cărei caracter științific e recunoscut mai ales datorită fundamentului ei fonologic* [23]; *ea tinde să se substituie* semiologiei, *respingînd comportamentele metafizice din definiția clasică a semnului* [24] *și tinde, nemărturisit, să preia rolul de știință-pilot pe care semiologia și l-a asumat în ultimele decenii. Deși întîlnește adesea, în demersul său,* psihanaliza, *deși transcrie deconstrucția filosofiei în limbaj psihanalitic (v. teza «reprimării» scrierii și analiza metaforei scrisului ca întoarcere a refulatului), Derrida întreprinde, în studiul despre Freud, o purificare gramatologică a psihanalizei, pe care vrea să o elibereze de componentele ei logocentriste. Purificarea gramatologică a filosofiei se face prin lectura textualistă a textelor filosofice, adică prin dezvăluirea conflictului între* scris *și* sistem, *pornind de la ideea că marile texte (ex: cel hegelian) excedează cu necesitate sensul filosofemelor. Analiza metaforelor textualității și a operațiilor textuale va dezvălui termenii reprimați de sistem, virtualitățile gramatologice ale filosofiei. Lectura textului filosofic (prin extensie, și a celui literar sau științific) refuză să «dubleze» textul, adică să descifreze «*raportul conștient, voluntar, internațional pe care scriitorul îi instituie în rapor-turile sale cu istoria căreia îi aparține datorită elementului limbii»; *ea refuză, de asemenea, să «*transgreseze textul spre ceva străin lui, spre un referent (...) sau un semnificat exterior textului», *adică refuză orice tentație hermeneutică* [25]. *Lectura gramatologică se opune și preocupărilor criticii formaliste, interesată doar* «de jocul semnificanților, de manipularea tehnică a textului-obiect», *pentru că unei atari abordări îi scapă* «efectele genetice sau inscripția istorică a textului citat, ca și a noului text, produs de actul critic» — *ambele abordabile din interior doar printr-o* «deconstrucție a retoricii clasice» — *necesitînd așadar o* «critică deconstructivă a criticii» [26]. *Lectura propusă de Derrida* «trebuie să fie internă și să rămînă înlăuntrul textului», *dezvăluind în primul rînd* «proiectul textual» *al fiecărui tip de scriere; în cazul filosofiei, acesta este proiectul textului de a* «se șterge» *în fața conținutului semnificat, iar lectura gramatologică va reabilita textul, descoperind mărcile unei autoreferențialități ascunse.*

Tehnica textului gramatologic se bazează, conștient și programatic, nu pe o logică de tipul scriiturii filosofice sau științifice, ci pe una de tipul «scriiturii literare», *a acelei scrieri literare care* «marchează și organizează o structură de rezistență față de conceptualitatea filosofică». *Modelul Mallarmé prezidează din umbră deconstucția filosofiei și textului gramatologic al lui Derrida, în care tema* «dublului registru» *al textelor filosofice întîlnește o compoziție deliberat «literară», deși ambiția ultimă a autorului este aceea de a transcende ambele sfere textuale:* «Textele mele nu aparțin nici registrului „filosofic", nici registrului „literar". Ele comunică astfel cu alte texte care operează, toate, o ruptură» [27] *în raport cu modelele textuale dominante ale epocii «închise».*

(7) Gramatologia nu deconstruiește doar, prin lectură textualistă, filosofia și discursul științific. Ea se întemeiază și pe valorificarea directă a unor elemente desprinse din filosofia posthegeliană, din psihanaliză și din semiotică. Hegel, a cărui dialectică e violent respinsă prin dinamica diferenței, este totuși parțial recuperat pentru utilizarea negației ca modalitate de transcendere a limitelor limbajului și pentru interpretarea istoriei ca diferență. Marele precursor e însă Nietzsche, el însuși atras de ideea emancipării scrierii, profet al forței dionisiace și al transcenderii subiectului individual, adversar al metafizicii prezenței, Nietzsche, care substituie conceptelor de Ființă și Adevăr ideea de joc, interpretare și semn. Lui

---

[18] *Gramm.*, p. 13.
[19] *Semiologie și gramatologie* (interviu luat de J. Kristeva), în Positions, p. 34.
[20] *Gramm.*, p. 43.
[21] *Implicări*, în *Positions*, p. 36.
[22] *Semiologie și gramatologie*, în *Positions*, p. 36.
[23] V. cap. *Lingvistică și gramatologie*, în *Gramm.*, p. 42—108, capitol tradus și în antologia *Pentru o teorie a textului.*
[24] *Semiologie și gramatologie*, în *Positions*, p. 34.
[25] *Gramm.*, p. 227—228.
[26] *Positions*, p. 46—47.
[27] *Positions*, pp. 69, 71.

i se adaugă fenomenologii : mai întîi Husserl, care proclamă opoziția fenomenologiei față de metafizică ; mai apoi Heidegger, pentru diferența Ființă vs. existent, ontic vs. ontologic. Pentru conceptul central al gramatologiei, acela de diferență, Derrida îi e tributar lui Saussure, iar influența psihanalizei (a lui Freud în primul rînd, cu conceptele de Spur *și* Bahnung, *cu analiza visului ca hieroglifă, cu ideea textului subconștient și cu ideea instinctului morții) e atît de puternică, încît Derrida recunoaște* «un import psihanalitic» *în propria-i operă. Ca întreaga critică tel-quel-istă, Derrida e format, de asemenea, în zodia lecturii unor scriitori care au revoluționat viziunea asupra literaturii, în zodia lui Mallarmé în primul rînd. De aici, ambigua plasare a gramatologiei între filosofie și literatură, de aici revendicarea ei ca suport teoretic al criticii textualiste franceze și, mai ales, al celei americane. În schimb, Derrida nu pare interesat de evoluția științelor exacte. Dar tocmai în coincidența temelor centrale ale gramatologiei cu direcția de gîndire a științei posteinsteiniene mi se pare a descoperi valoarea deconstructivismului, care contribuie — cu argumente vizînd sfera științelor umaniste — la construirea unui nou model al gîndirii. Deconstrucția marchează, deocamdată, criza gîndirii silogistice și a credinței în coincidența structurii universului cu logica aristotelică. Pentru că limbajul nostru e întemeiat pe acest tip de logică, deconstrucția — care e și o critică a limbajului — devine conștiința crizei limbajului conceptual. Soluția lui Derrida — deconstruirea conceptului prin dezvăluirea autoreferențialității textului —, soluție îmbrățișată cu entuziasm de critica literară (care nu obosește identificînd alegorii ale textualității — sau alegorii ale lecturii în aproape orice element al textului) mi se pare însă expresia tranzitorie a acestei crize. Și, în opoziție cu fidelitatea criticii deconstructiviste, mi se pare mai atrăgătoare o deconstrucție a deconstrucției. În ciuda vehementei opoziții a lui Derrida la ideea ca pseudo-conceptele gramatologice să fie reapropriate filosofic,* «sistemul» *său nu pare opus oricărei ontologii, ci pare a participa, involuntar, la construirea unei noi ontologii, în care elementele esențiale vin însă din direcția științelor exacte. O ontologie care are de regîndit statutul ființei și al existentului, relația dintre timp, spațiu și substanță și, evident, statutul* «subiectului», *care se află în discuție de mai bine de un veac. Redefinirea acestor termeni mi se pare mai fructuoasă decît infinita aplicare mecanică a tezei autoreferențialității textului. Critica ar putea participa în felul acesta la re-construcția conceptuală pe care Derrida o încredințează, reticent,* «textului general». *Trecînd, așa cum Derrida o cere,* «dincolo de om și de umanism»[28] *(adică dincolo de antropomorfismul renascentist, al cărui apus umplea de nostalgică ironie romanele lui Th. Mann), critica ar putea fructifica sugestiile deconstructivismului «deconstruit»* (urma *ca amprentă a Ființei,* grama *și ritmurile originare care dau programul existentului etc.), și ar putea participa la realizarea unui program prevestit cu luciditate, acum 50 de ani, de Ion Barbu : construirea unui* «nou umanism, matematic», *opus umanismului retoric și individualist al Renașterii.*

Ioana Em. PETRESCU

[28] *Structură, semn și joc în discursul științelor umane, în Writing...*, p. 293.

CONFESIUNI LITERARE

ADRIAN MARINO

«Urmărind mereu o documentare metodică, tenace, îndîrjită, cu un plan precis în față»

Am polemizat în *Vremea* cu autorul lui *Șun* ● Pe atunci G. Călinescu sfida prejudecățile și ierarhiile stabilite ● Un belfer scorțos... două palme ● Mentalitate de «asistent» n-am avut niciodată ● Macedonski n-a fost «bulgar» ● E. Lovinescu și G. Ibrăileanu în ediții de epocă ● Studiez structuri și sincronii, nu accidente ● Nu mai poți redeveni «student» cînd ești deja «autor» ● Fără boemă, fără mondenități și, mai ales, fără whisky ● N-am fost și nu sînt jurnalist literar ● Diletanți subțiri și cronicari de talent ● «Obsedantul deceniu» nu mă obsedează de loc

1 : Pentru cel care se apropie de biografia dv. intelectuală, stimate Adrian Marino, ideea descendenței călinesciene se impune constant, și nu întîmplător sînteți amintit, de obicei, printre călinescienii de structură ai culturii noastre contemporane. Cum vă simțiți în această postură și în ce măsură o asemenea caracterizare vi se pare potrivită și adevărată ?

R : *Regret că trebuie să contrazic această caracterizare care nu mi se pare nici «potrivită», nici «adevărată». Este vorba, iertați-mă, de un regretabil clișeu. Totul provine dintr-un accident biografic, dublat de o prejudecată necontrolată. Faza mea mai mult sau mai puțin «călinesciană» s-a încheiat, pe plan social-cultural, la sfîrșitul lui 1947, cînd am fost îndepărtat de la catedra de istoria literaturii române a Universității din București, unde funcționam ca asistent suplinitor. În spirit însă, ea se încheiase, de fapt, de mult, încă prin 1944—1945, cînd am polemizat chiar în revista* Vremea, *cu autorul lui* Șun *și în legătură cu această carte. Structura spiritului meu nu este călinesciană, ceea ce nu reprezintă nici un merit, dar nici un defect. Cu excepția unei lucrări de debut, concepută — într-adevăr — în această ambianță, dar și ea cu toate delimitările necesare, nici una — dar absolut nici una — dintre scrierile mele nu este «călinesciană». Nu este o obiecție, ci o simplă observație : cînd G. Călinescu s-a ocupat în mod sistematic de teoria criticii și a literaturii, de critica ideilor literare,* Dicționare de idei literare, *hermeneutică, literatură comparată, publicații în limbi străine, reviste de critică pentru străinătate și multe altele ? Acestea sînt «temele» mele și ele nu sînt călinesciene. Vă rog să nu înțelegeți în astfel de precizări decît simpla restabilire a unui adevăr. Este obositor — și nedrept, credeți-mă — să porți toată viața o* etichetă *care nu ți se potrivește și care te urmărește ca o fatalitate. În general, colegii ar vrea să te clasifice din comoditate și inerție doar în categoriile consacrate, care circulă, să vadă în tine un simplu epigon, deci incapabil de identitate, personalitate și inițiative, recunoaștere care ar modifica și ierarhiile prestabilite și imaginea convențională predominantă. Această definiție total greșită este o cauză importantă a neînțelegerii și nesiturării mele exacte. Lipsind reperul sau modelul călinescian la care poți fi comod raportat și clasificat — căci judecățile critice se formează, în general, prin categorii date, contaminare și repetiție — au început deruta și confuzia. Nu s-a ocupat G. Călinescu de critica ideilor literare ? Ea nu există, nu este critică. Nu l-au interesat hermeneutica și comparatismul ? Ele sînt produse exotice, fără valoare etc. etc. Simplific, bineînțeles, pentru claritatea demonstrației. Com-*

plexitatea și interferențele epocii, a perioadei 1940—1947, cînd s-a format această imagine, apoi aceea a deceniului al șaselea, cînd mi-am reluat activitatea, explică — dar numai în parte — o confuzie din punctul meu de vedere foarte regretabilă: a fi fost «critic călinescian», cu mari decepții și reprobări pentru mulți cînd acest lucru nu se confirmă, dezmințit de altfel de fapte din cele mai evidente.

I: Totuși, dacă, într-adevăr, considerăm că orice *intrare* în cultură presupune întotdeauna un act de opțiune, atunci, în ceea ce vă privește, nu credeți că articolul de apărare a *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*, publicat de dv. în *Curier ieșean* a însemnat și abordarea unei poziții clare, o definire esențială a *drumului* pe care l-ați urmat mai apoi?

R: *Modul intrării în cultură nu definește neapărat și mai ales definitiv personalitatea și evoluția unui autor, opțiunile sale esențiale. Dacă G. Călinescu a «intrat» prin Gîndirea și prin cenaclul lui E. Lovinescu etc., pe care apoi le-a părăsit, și încă zgomotos, înseamnă că el a fost «gîndirist» sau «lovinescian»? De ce n-aș avea și eu, în principiu, același drept? Dar, recunosc, momentul pe care-l evocați a existat. Și el a fost, de fapt, cel mai frumos din întreaga mea «aventură călinesciană». Căci pe atunci G. Călinescu trecea drept, și era de fapt, un personaj de avangardă, care sfida prejudecățile și ierarhiile stabilite, un mare inconformist și un mare nedreptățit. Atitudinea lui contestatară, de atunci, mă entuziasma. În anii 1939—1940 eu n-aveam cum să cunosc corespondența cu Al. Rosetti din acea perioadă, publicată abia în 1977. Cu atît mai penibile și mai dureroase au fost pentru mine (recunosc, reacția mea era subiectivă, dar de ce n-aș fi avut dreptul la subiectivitatea mea?), cînd tot ce a urmat după 1940 mi-a pus în față o altă imagine a lui G. Călinescu? Acum surîd, dar atunci, prin 1946, gestul meu avea în el ceva patetic și simbolic: supărat, dezamăgit, revoltat, am... vîndut Istoria, ca și cum aș fi vrut să mă despart definitiv de un întreg trecut și de o amintire grea. Chiar dacă, ulterior, după mulți ani, mi-am procurat, cu mari dificultăți, un... alt exemplar în loc. Dar acum el nu mai era un obiect de afecțiune, ci doar un simplu și indispensabil instrument de lucru.*

I: Cînd ați debutat, de fapt, publicistic, Adrian Marino, cu ce și unde?

R: *Am debutat exact în modul cum am rămas, cred, pînă azi: cu un articol de critică de idei literare:* H. Sanielevici, *în* Jurnalul literar *(I, 43, 22 octombrie 1939). Eram în ultima clasă de liceu și de el se leagă încă o amintire neplăcută. Probabil acumularea aceasta de întîmplări nefavorabile, cu efect adolescent traumatizant, mi-a sporit neaderența funciară la «viața literară» și la mentalitatea de «scriitor», dar sînt și alte cauze... Profesorul meu de română, un belfer scorțos, un oarecare M. Gafițanu, m-a anchetat polițienește dacă eu sînt autorul... Am răspuns cu oarecare infatuare juvenilă — trec peste stupoarea și singularizarea care a urmat în clasă, printre colegi — și la prima ocazie, după vreo săptămînă, mi-a tras ... două palme, sub un motiv oarecare. Am protestat, m-am supărat, n-am mai venit la liceu trei zile. În cele din urmă, părinții au aranjat lucrurile, cu directorul, printr-un compromis: mi s-a dat 10 la română, din oficiu, și n-am mai fost examinat niciodată. După cum vedeți, un debut foarte puțin amical și... polemic. Dar de acest stigmat tot n-am scăpat. Cînd* Jurnalul literar *și-a încetat brusc apariția, același profesor de română m-a luat la rost să-mi impute că el plătise abonamentul pe tot anul. Ca și cum eu eram răspunzător de contabilitatea și strategia publicistică a lui G. Călinescu.* Jurnalul, *într-adevăr, a încetat fără preaviz și nu din cauze economice. Datele calendaristice au și ele în acest caz importanța lor extraliterară. Dar modul abrupt de dispariție m-a surprins enorm. Mai mult: m-a durut și mi-a produs primul moment de derută și perplexitate călinesciană. N-a fost, din nefericire, singurul...*

I: Cum v-ați apropiat de Macedonski? De unde predilecția dv. pentru studiul vieții lui Al. Macedonski într-o teză de doctorat, prezentată în 1947, într-un climat nu prea propice descoperirii și restabilirii valorilor?

R: *În anii 1942—1946, cînd am conceput și realizat în prima sa formă această biografie (ea a fost complet rescrisă în 1964, în vederea debutului editorial, foarte tardiv, în 1966, cînd avem 45 ani), «climatul» numai de reabilitări literare nu era preocupat... Perioadă profundă de criză și confuzie, inclusiv interioară, pentru mine. În redescoperirea personalității lui Macedonski vedeam și un gest polemic, un protest nu numai împotriva unei crase nedreptăți literare, dar și unul de apărare dacă nu de reabilitare a inconformismului, perso-*

nalismului acut, estetismului și chiar al «damnării» macedonskiene, la antipodul esteticii dogmatice și proletcultiste care se profila. Am refuzat-o și atunci și mai tîrziu. Era perioada cînd G. Călinescu recenza elogios în Națiunea *faimoasele «rapoarte» ale lui Jdanov. Bineînțeles că «directorul tezei» nu gusta deloc această poziție critică independentă și turbulentă. Susținerea a echivalat aproape cu o dezavuare, cu amintiri, în tot cazul, penibile pentru mine, dar și pentru o parte din asistență. În cancelarie, G. Călinescu își bătea chiar joc de cartea mea și o compara cu... Viața lui Tănase, de I. Massoff, care tocmai apăruse. Mi-am permis și atunci și îmi îngădui și acum să nu fiu de acord cu astfel de opinii. Dar de ce ar trebui să rememorez jigniri și amintiri cu totul neplăcute sub motiv de interviuri și de «istorie literară»?* Credeți-mă că întreg acest episod, care se va încheia cu o cădere în abis, este, pentru mine, o pagină definitiv întoarsă. În 1966, cartea a avut mare succes, a luat și un premiu, dar ea constituia încă de pe atunci o fază depășită. Cînd, recent o editură mi-a făcut oferta reeditării, am declinat-o. Nu mă mai regăsesc deloc în aceste preocupări, la care nu mă voi mai întoarce. Regret sincer acest lucru pentru Macedonski, mereu urmărit de nesansă.*

Perioada 1945—1948 mi-a demonstrat lipsa totală de afinități și pentru cariera didactică. Mentalitate de «asistent» n-am avut niciodată și cred că am dovedit-o și ulterior; nici pentru aceea de «redactor literar» (episodul de la Națiunea *din 1945—1947 m-a lecuit definitiv); nici de «discipol». G. Călinescu a fost, incontestabil, o mare personalitate. Dar și eu o aveam pe a mea și nu puteam renunța la ea. Cred că nu am greșit. De altfel, el nu avea deloc vocația unui adevărat «magistru», gen Maiorescu, de pildă. N-a avut «elevi» și nici «școală» n-a făcut. Cu temperamentul său fantast, incomod și imprevizibil, nici nu putea fi vorba de așa ceva. Lipsa totală de afinități a reieșit repede și cu urmări ireversibile. Nu-mi scot un merit, dar nu-mi fac nici complexe.*

I: S-a vorbit nu o dată despre extraordinara documentare a istoricului literar și a criticului Adrian Marino, de o perspectivă «erudită», mergînd pînă la epuizarea surselor. De unde vine această sete informațională? Considerînd, precum Lovinescu, criticul literar un artist, e cazul poate să vă întreb ce ascendențe intelectuale are familia dv.? Care a fost mediul intim în care ați crescut și v-ați format?

R: *Să le luăm pe rînd. «Setea informațională» eu aș defini-o, dacă vreți, drept o vocație a erudiției ca formă de viață și de cultură. Cred că și prin mine lucrează, într-o mică măsură, bineînțeles, una din tendințele, unul din reflexele fundamentale, de mare adîncime, ale spiritului românesc. Aș risca o ipoteză: pus relativ tîrziu în contact direct cu marea cultură europeană, el ar vrea parcă s-o recupereze integral, să absoarbă totul repede, să se integreze cît mai mult posibil unor domenii pînă atunci lui necunoscute sau refuzate. Ceva între șocul ineditului și al regăsirii precipitate și entuziaste de sine ,un fel de bulimie și frenetică* prise de conscience. *de unde enciclopedismul, voința de cuprindere și totalizare, de însumare și sinteză. Ceea ce a dat, dă și va mai da cu certitudine și mari amatorisme și extravaganțe, dar și mari reușite. Personal nu pot să văd* fragmentul *fără a-l restitui* ansamblului, *nu asimilez partea decît reintegrată totalității, nu accept momentul individual decît văzut* în *și* printr-o *serie. Studiez structuri și sincronii, nu accidente.* Dicționarul de idei literare, *pe care sper să-l termin cîndva, are la bază tocmai o astfel de aspirație. Iar* Critica ideilor literare *este tocmai o metodă de a recupera și studia universalitatea, de a filtra enciclopedismul și a-i extrage sintetic elementele de bază, invariantele. Operație de selectare, esențializare, miniaturizare, modelizare. Ceva în genul acesta: cum să introducem și să asimilăm universalitatea ideilor literare în interiorul și la dimensiunile culturii și criticii românești. Proiectul, se înțelege, n-a fost prizat.* Dicționarul *a fost socotit doar un fel de enciclopedie documentară, informa-*

* Punctul nostru de vedere asupra personalității lui G. Călinescu și a activității sale în etapa la care se referă considerațiile de față ale lui Adrian Marino este cu totul altul, după cum am avut ocazia să afirmăm nu o dată, precum în articolele referitoare la cunoașterea și editarea integrală a gazetăriei călinesciene (vezi articolele noastre din *România literară*, an XII, nr. 26, 28 iunie 1979 și din *Revista de istorie și teorie literară*, tom 28, nr. 4, oct.—dec. 1979). Este însă dreptul lui Adrian Marino să-și limpezească, în raport cu epoca discutată, relațiile sale personale cu G. Călinescu, ceea ce nu înseamnă că, automat, ne însușim și noi această opinie. Doza de subiectivitate — firească în asemenea «confesiuni» — invocată, de altfel, chiar de interlocutorul nostru, nu alterează cu nimic imaginea de ansamblu a excepționalului om de cultură care a fost G. Călinescu. Am spune chiar că o completează sub raportul omenescului. Este o necesară precizare de care rugăm cititorul să țină seamă. În definitiv, dacă au existat *despărțiri* de Goethe sau de C. Noica, de ce n-am admite și una de... G. Călinescu? *(N.F.)*

tivă, un instrument de lucru. El a avut un ecou deosebit, dar pentru mine tocmai acest fapt a constituit o mare decepție. De unde și abandonarea șantierului pentru o lungă perioadă. Eu propuneam o metodă, nu o compilație gigantică. Știu bine — pe de altă parte — că avem nevoie de astfel de instrumente culturale și de lucru, dar nu aceasta a fost și este proiectul meu. Fără false prezumții, cred că sînt și eu autorul involuntar al «modei» dicționarelor de la noi. Înainte de articolul meu din Contemporanul (32, 11 aug. 1967), Pentru un dicționar de idei literare, *nimeni nu-și punea — în perioada de după 1944 în orice caz — o astfel de problemă. De atunci, cine nu face dicționare ?...*

Ambianța familială a fost și ea importantă. N-o spun cu mîndrie, dar iarăși o afirm fără nici o inhibiție : aparțin unei familii cu cel puțin trei generații de orășeni și intelectuali în spate. Este citată de altfel și în Arhondologia Moldovei *de G. Sion și din formularea paharnicului se poate deduce, cred, o ascendență macedoneană. Nu pot să ader la ipoteza fostului meu profesor, pentru care păstrez o mare stimă, Iorgu Iordan, din* Dicționar al numelor de familie românești. *De fapt una nu exclude pe alta. Din sudul Dunării n-au venit la noi numai «bulgari». Macedonski n-a fost «bulgar». Noțiunea trebuie înțeleasă în sens generic, de loc geografic, nu etnic. Am și unele acte de familie de la mijlocul secolului trecut, care atestă limpede viața la Iași a străbunicului meu și a familiei sale. Dar nu știu în ce măsură astfel de detalii pot să intereseze cu adevărat. Să spun doar că tradiția și mentalitatea familiei mele este integral citadină. Împreună cu alți doi prieteni și colegi de aceeași ascendență și orientare am «lansat» chiar un fel de «manifest», o pagină în* România literară : Pentru o literatură citadină *(19/1969).*

Mai semnificativ este, poate, faptul că tatăl meu, despre care păstrez cele mai bune amintiri (și în treacăt fie spus.., singurele), deși inginer C.F.R., diplomat de la Technische Hochschule *din Berlin-Charlottenburg, colecționa cărți, medalii, timbre. Citea literatură și, fapt destul de rar în profesia sa, chiar și critică literară. Ceea ce este absolut sigur este că în biblioteca familiei am descoperit aproape întreaga operă a lui E. Lovinescu și G. Ibrăileanu, pe care o am și acum în ediții de epocă,* Viața lui Mihai Eminescu *de G. Călinescu, dar și istorici, ideologi. De* Viața românească *nici nu mai vorbesc. Articolul despre H. Sanielevici a fost făcut pe cărți găsite și citite în casă. Refugiul și alte evenimente au distrus în parte această bibliotecă precum și «colecțiile». Dar unele elemente au fost salvate. Am și acum cîțiva clasici francezi și manuale de retorică din secolul al XIX-lea, purtînd semntura bunicului meu patern. Tatăl meu cumpăra cu regularitate* Revista Fundațiilor Regale, *frecventa anticariatele și avea noțiunea bibliofiliei. Din Germania a adus o colecție de clasici germani, pe care o am și azi, în parte. A urmat în tinerețe și conservatorul și uneori cînta la pian. Mama, o femeie dură, pozitivă, voluntară, n-a avut asupra mea nici o influență intelectuală.*

O anumită orientare «literară» am primit, cred, și din partea unui institutor, din clasele primare, foarte bun, fin și mare pedagog, Lambrino, care-mi dădea lecții particulare. O ambianță intelectuală și o bună bibliotecă, unde am citit multe, am găsit și în familia unui unchi din Botoșani, simpatic și original, spiritual și boem, unde am locuit doi ani, în copilărie, și unde reveneam cu multă plăcere în vacanțele de vară...

I : Un accident tragic în biografia dv. v-a întrerupt activitatea mai mult de 15 ani. Pentru un scriitor, o asemenea «întîmplare» este o experiență, pe care artistul o poate fructifica. Pentru un critic și un istoric literar însă, o întrerupere vitală.. Cum ați reușit să treceți peste acest impediment, ce a facilitat capacitatea dv. de a vă aduce informația la zi și a reintra în peisajul literar contemporan ? Cum s-a produs din punct de vedere personal această «reintrare» ? De ce v-ați stabilit la Cluj și nu la București sau la Iași ?

R : *Unele precizări sînt necesare. Nu am citit nici o carte, este adevărat, timp de nouă ani, într-o situație cînd și păstrarea unui simplu petec de ziar era legată de mari riscuri. De hîrtie și creion n'ci nu mai vorbesc. Mai devreme sau mai tîrziu va exista, fără îndoială, o imagine mai limpede și mai completă despre această grea perioadă. Dar în următorii șase ani, petrecuți într-un sat pe Bărăgan (pe unde au trecut multe nume, azi de rezonanță), care acum nu mai există, am citit mult, chiar foarte mult și mai ales organizat, ajutat enorm mai ales de soția mea, universitară, care-mi scotea cărți, unele foarte greu accesibile, chiar și de la... «fondul special». Multă filosofie, ideologie, istorie socială, estetică literară. «Ieșisem», ca să mă exprim astfel, cu o mare «foame» ideologică și — fiindcă tot mă obligați la confesiuni — cred că în această direcție stă și «vocația» mea, cîtă este. Tot ce am scris ulterior este de fapt «ideologie» derivată este-*

tico-literar, hermeneutic, comparatistic, ideologie totuși. Sînt un ideolog deviat, nu un critic de texte literare sau un istoric literar. Aceasta a constituit, în linii mari, prima etapă a recuperării, a readaptării la viața intelectuală. Față de asceză și purgatoriu, foarte fecundă în felul său **.

A doua a fost, practic, mai ușoară, dar interior mai dificilă. Mi-am recăpătat treptat «semnătura», dar în virtutea inerției, a invitațiilor pe care nu le puteam refuza în situația personală mai mult decît nesigură de atunci, cît și a unui sistem de relații mai vechi, pe fondul activității din perioada 1940—1947, am continuat să fac figură de «critic» și «publicist», deși pentru mine totul nu reprezenta decît o posibilitate de «revenire», un expedient, o formalitate. Paralel citeam, în mod organizat, critică și teorie literară modernă, fără ardoarea neofitului, însă cu dorința fermă a unei recuperări, clarificări și sistematizări personale. Introducere în critica literară (1968) a ieșit din această preocupare. Dar, anterior, a trebuit să valorific într-un fel, și cît mai repede posibil, studiile macedonskiene deja concepute și redactate la care vă referiți. Nu mă mai exprimau, însă în perioada de deschidere și de dezgheț de atunci, credeam că ele pot avea și o oarecare utilitate. Și cred că au și avut-o, fie într-o măsură cît de mică. Viața (1966) și Opera lui Alexandru Macedonski (1968), pe care — nu știu dacă mă veți crede — nu le-am mai redeschis de atunci decît pentru a controla unele date, inclusiv bibliografice, considerîndu-le doar simple lucrări de referință, nu mă mai interesau. Înstrăinarea mea de ele a fost și a rămas totală. Motive de iritare și de contrarietate interioară ele însă îmi dădeau mereu, perpetuîndu-mi o pseudo-identitate. Îmi aduc aminte foarte bine, cum această «revenire» care cuprindea și multe alte nume, stînjenea vizibil generația următoare de critici, care începea să vadă în reapariția acestor «fantome» o concurență. Cînd Viața a apărut, unii (E.S.) se agitau preocupați și indignați: «A apărut? Cînd? Cum? Cine i-a dat voie?» (sic). Nu știu dacă-și mai aduc aminte... Coexistența mai mult sau mai puțin pașnică s-a putut instaura, bineînțeles, dar lipsa de afinități cu această mentalitate devenea din an în an tot mai evidentă. Deocamdată însă atît despre «reintrare». Cît despre stabilirea la Cluj, în capitala Daciei superioare, pe atunci încă nu Napoca, ea s-a datorat unor cauze pur familiale. Soția mea era lector la Facultatea de Filologie de la Universitatea Babeș-Bolyai. În mediul intelectual local nu m-am putut integra total niciodată.

I: Totuși, aceste date nu explică totul. Există în scrisul dv. nu numai o bogată documentare internațională, dar și o vădită deschidere «europeană».

R: Dorința de a-mi continua studiile în străinătate o aveam încă din liceu și știu că tatăl meu făcuse chiar o «asigurare» în acest sens, care prin 1943—1944, din cauza devalorizării, nu mai reprezenta decît o sumă ridicolă. Cînd am încasat-o, abia mi-am putut cumpăra o... cravată și o pereche de mănuși. Moment derizoriu, între multe altele. Apoi a urmat lunga perioadă pe care o cunoașteți. Abia în 1969, după «reabilitare», am putut face prima călătorie în vest, în Elveția. Am cunoscut deci occidentul la o vîrstă «înaintată», cînd spiritul era format și receptivitatea în bună parte imunizată și predeterminată. Vizita a avut totuși urmări favorabile deoarece a creat posibilitatea unui stagiu de un an, la facultatea de litere din Geneva, unde m-am cufundat în lecturi organizate și masive. Pe un alt plan, a fost aproape un dezastru moral (căci nu mai poți redeveni «student» cînd ești deja autor), dar sub raportul documentării profitul a fost enorm. Am evocat toate acestea, inclusiv călătoriile ulterioare, numeroase, prilejuite de congrese, invitații, documentări, reuniuni comparatiste etc., în trei volume: Ole! Espana (1974), Carnete europene (1976), Prezențe românești și realități europene (1978). Sînt cărți foarte personale, în spirit autentic, anti-literar, care trebuie citite și direct și mai ales printre rînduri, scrise într-o anumită «cheie», într-un «cod» care cere neapărat o descifrare. O critică de «identificare» ar fi și ea, cred, necesară.

De fapt am și răspuns de mult la întrebarea dv. în două texte ce cuprind în esență întreaga mea «biografie intelectuală», admițînd că poate interesa pe cineva acest subiect. Ele fac în orice caz, aproape inutil acest interviu și pot constitui, în ipoteza unor «biografii posibile» (mă gîndesc, desigur, la proiectul dv. global despre criticii noștri), un izvor indispensabil, de prim ordin. Acolo este «tot». Este vorba de Confesiune involuntară din Carnete europene și de Mică

** Evident ,referințele de aici ale lui Adrian Marino privesc o serie de realități ale acelei perioade a «*obsedantului deceniu*», perioadă analizată critic în lucrările istoricului Congres al IX-lea al Partidului. (*N.F.*).

autobiografie spirituală (fragmente), *din* Prezențe românești... *Tot ce aș mai adăuga succint, în completare, ar fi că ori de cîte ori am avut prilejul, am lucrat în biblioteci străine, o săptămînă, o lună, mai multe, uneori în condiții foarte dificile, ca să nu spun de tot precare. Dar urmărind mereu o documentare metodică, tenace, îndîrjită cu un plan precis în față. Metodă de mare randament, dacă este consecvent urmărită. Am investit în cărți, reviste, extrase, xeroxuri, aproape toate resursele și disponibilitățile mele. Totuși, nimeni nu va ști vreodată, în detalii, cît de dificilă a fost această recuperare și acumulare, cît de «scump» a fost prețul ei. Mi-am zis, și-mi spun însă mereu, că proiectele în curs de realizare și, în general, cultura noastră — despre care mi-am format o anumită imagine — merită din plin acest sacrificiu. Cine crede că am făcut doar «turism», fie el și «intelectual», se înșeală grav. Știu că stilul călătoriilor noastre literare este total diferit. Din care cauză de la un timp prefer să mă deplasez doar singur. Fără boemă, fără mondenități și mai ales fără* whisky...

I : De ce nu ați adunat niciodată în volum cronicile, articolele și eseurile pe care le-ați publicat pînă în 1948 ?

R : *N-am făcut-o nici cu materialele publicate pînă prin 1948, nici ulterioare, pentru bunul și simplul motiv că ele nu mă mai exprimă, nu reprezintă adevăratele mele preocupări și proiecte. De fapt, cele din prima fază* (R.F.R., Viața românească, *din pagina literară de la* Națiunea, *mai ales) nu constituiau decît, cel mult, exerciții pregătitoare. Nici nu le-am păstrat. Pe unele le-am uitat chiar cu desăvîrșire. Cînd le mai reîntîlnesc, pe ici pe colo, uneori citate, bibliografic sau critic, încerc un sentiment de uimire, dar mai ales de stînjenire. Sînt scrise într-adevăr de mine, dar ele nu-mi mai aparțin. Sînt «opera» unui «eu» diferit, de mult dispărut din conștiință. Situația este întrucîtva alta cu* Cronica ideilor literare *din* Cronica *(1968—1969) și mai ales din* Tribuna, *unde am reînceput-o din 1983. În măsura în care îmi este îngăduită o caracterizare — explicațiile de ordin intenționat sînt totdeauna nu numai posibile dar și necesare în astfel de cazuri — aș spune că ele exprimă cel puțin o anume consecvență. Dacă aș culege aceste articole și cronici cred că ar forma două bune volume... Însă ele m-ar asimila dintr-odată «cronicarilor», «foiletoniștilor», adică exact cu ceea ce nu sînt. Ba mai mult, cu ceea ce am și combătut, nu o dată, dintr-un anumit unghi. Jurnalismul literar are funcția, meritele și, uneori rar, în cazuri de talent real, chiar și «arta» sa. Numai că eu n-am fost și nu sînt jurnalist literar. De ce nu ești tenor ? Fiindcă nu ești tenor...*

Uneori, cînd colecționarul și editorul de texte se trezește în mine, îmi spun că ar fi fost totuși o eroare nerecuperarea, fie parțială, a acestei activități. Voiam să fac, cîndva, chiar un volum de extrase selective, foarte bine decupat, organizat pe teme, un fel de «critică» sistematică de idei literare în care intertextualitatea teoretică și critica aplicată să se confunde. Apoi am abandonat proiectul pe care nu l-aș relua — poate — decît în articulo mortis, *cînd mi-aș pune în ordine hîrtiile. Interviurile și răspunsurile la anchete ar putea forma eventual și ele un volum. Dar nu mai am timpul pentru astfel de activități, minore și nereprezentative în conștiința mea. Am un alt ideal publicistic, o altă noțiune despre cultura și critica română : lucrări organizate, de sinteză, gîndite și documentate în adîncime. Diletanți subțiri și cronicari de talent avem destui.* Altceva *ne lipsește.*

O astfel de poziție, desigur, nu poate fi decît marginală. Dar mi-am propus în Cronica ideilor literare *să devin în felul meu tocmai un astfel de «cronicar marginal», al teoreticienilor, criticilor și cercetătorilor marginali, despre care nu se scrie deloc sau prea puțin. Am chiar orgoliul de a fi «marginal» într-o «viață literară» unde există prea mult provincialism de prea mult «centru». În orice caz, mi-aș revendica o poziție independentă și onestă, un punct de vedere personal, afirmat constant. Nu există nici o contradicție și nici o «autocritică» în tot ce am scris. Nu aparțin nici unui grup și nu fac nici un fel de politică literară. Poziția are mari dezavantaje de ordin publicitar și social-monden, dar și enorme avantaje, dintre care libertatea de spirit și de mișcări este cea mai mare. N-am texte nici de regretat, nic de renegat. Iar «obsedantul deceniu» nu mă obsedează deloc, fiindcă el nu m-a atins niciodată, nu mi-a condiționat sau poluat în nici un fel conștiința. Cît despre deceniile cinci și șase, în această perioadă numai de critică nu mă ocupam. La Aiud, în fabrică, făceam... balamale. Am și o mică amintire din această aventură : degetul arătător de la mîna dreaptă ușor mutilat...*

(Continuare în numărul viitor)

(Convorbire realizată de Nicolae FLORESCU)

LENY CALER

Fragmente de «amintiri»... *

Camil — tiranic, pretenţios, extrem de sensibil ● Sportul lui favorit era fotbalul ● Frecventele şi aprinsele discuţii ● Datorită firii lui geloase ● Cele mai deosebite scrisori primite de la un bărbat ● Ultimele cuvinte pe care le-am auzit spuse de Camil

În timpul anilor de şcoală petrecuţi la Mihalescu, m-am împrietenit cu o colegă pe care o chema Nadia. O simpatie reciprocă ne-a apropiat una de alta din primele zile. Nadia era cu un an mai mare decît mine; era înaltă, brună, cu mult farmec. Eu o găseam chiar frumoasă. Era talentată, cultivată, foarte muzicală, bună pianistă. Familia ei locuia în provincie dar, şi ea ca şi mine, plecase de acasă şi locuia singură, nu departe, eu în strada Lucaci, ea pe Mircea Vodă. Ne iubeam şi ne admiram. Eram nedespărţite...

Prin ea l-am cunoscut pe Camil Petrescu, pe care doream fierbinte să-l întîlnesc. Voiam să-i mulţumesc pentru cuvintele de laudă pe care le scrisese despre mine după examenul de producţie.

Nadia a venit cu el la mine acasă. Eram emoţionată, curioasă foc să cunosc un ziarist, poet şi romancier, primul care a scris într-un ziar despre mine. Mare mi-a fost surpriza şi uimirea cînd am văzut în faţa mea un tinerel, mic de statură dar bine legat, proporţionat, cu un păr blond-şaten ondulat, cu o frunte înaltă, puţin bombată, cu sprîncene bine marcate, de sub care mă priveau doi ochi de un albastru neverosimil, ca de mărgea, nu prea mari, dar vii, inteligenţi. Mă privea zîmbind copilăreşte, dulce. Am zîmbit şi eu, încîntată că aveam în faţa mea un bărbat care părea atît de tînăr, nu un scriitor cu aer grav, a cărui curiozitate m-ar fi îngheţat.

Din acea seară ne-am văzut zilnic, petrecînd multe ore împreună. Amîndoi simţeam nevoia să ne cunoaştem mai bine şi să ştim cît mai mult unul despre celălalt. Eu nu cunoşteam nimic din ceea ce scrisese el pînă atunci. Seri întregi l-am ascultat citind fragmente din opera lui, cu vocea scăzută, cu mare sensibilitate. Mă fascina mai ales felul fără patos în care recita poeziile.

Admiraţia mea pentru el devenea tot mai puternică pe măsură ce-mi povestea întîmplări pe care le trăise, pe măsură ce-l cunoşteam mai bine. Eram impresionată de cultură, de inteligenţa neobişnuită, de felul lui atît de personal, de viu, de a caracteriza oamenii. Avea un dar deosebit de a povesti, de a face să trăiască personajele despre care vorbea, de a crea atmosfera povestirii. Îl ascultam ore întregi, cu nesaţ, lacomă, fără să obosesc vreodată. După o bucată de vreme, Camil şi-a dat seama de lipsa mea de cunoştinţe aproape în toate domeniile şi a început să se ocupe de cultura mea. Venea mereu cu cîte o carte nouă, îmi cerea să-i explic ce-am înţeles din cartea precedentă. Era un examen destul de greu pentru mine, căci nu întotdeauna înţelegeam ce citeam. Camil îmi dădea cu răbdare explicaţii, mă învăţa să gîndesc şi să înţeleg sensurile mai adînci ale lecturii. Cînd reuşeam, mă lăuda, dar cînd mergea mai greu, se înfuria şi-mi spunea uneori vorbe grele, jignitoare. Era un profesor destul de sever, dar nu mă supăram pe el, ştiam că are dreptate. Ambiţia de

*** Fragmentele din volumul de Amintiri al actriţei Leny Caler dau într-o anumită măsură o idee despre ce cuprinde această carte, încă nepublicată, a unei făpturi pentru care trecutul este atît de prezent; ieri înseamnă atît de viu astăzi, încît şi cititorul şi-l împrospătează odată cu ea. Cei care au trăit epoca — apropiată — despre care vorbeşte Leny Caler şi-o petrec iar prin minte, cei care au cunoscut personalităţile pe care le evocă Leny Caler le cunosc prin ea şi mai bine, mai complet, iar cei care nu le-au cunoscut îşi fac o imagine asupra acestora, care întregeşte şi uneori explică opera lor.**

Şi cu cîtă dragoste, căldură, firesc, simplitate, zugrăveşte autoarea momente şi chipuri! Acest firesc, această claritate neîmpovărată de nici un artificiu, izvorîte ca o apă limpede, de munte, dintr-o minte lucidă şi o sensibilitate ascuţită, aduc aminte de jocul ei pe scenele noastre. Şi acel joc, îndelung muncit şi studiat, părea de o spontaneitate unică, lipsit de încărcătură, de îngroşare în comedie, de tremolo, de vibraţii false, în dramă. Actriţă mai mult de comedie, înzestrată cu un temperament năucitor, cu o vivacitate rară, Leny Caler juca uneori şi dramă, cu nuanţe, cu suavitate (ca în Tessa de Giraudoux de pildă), cu o emoţie discretă

a-i fi pe plac mă împingea să-mi petrec o mare parte din timpul meu liber citind. De altfel, prinsesem gustul lecturii, fapt care-l încînta pe Camil. Dificilă pentru mine a fost lectura cărților lui Proust, atunci autorul preferat al lui Camil. Mi-a trebuit timp, răbdare și ajutorul lui, pînă am reușit să intru în meandrele gîndirii acestui mare poet, romancier, analist, pe care, apoi, în decursul vieții, l-am citit și recitit, descoperind la diferite vîrste noi semnificații.

Într-o seară Camil a venit la mine cu una din piesele sale, cred că era prima și poate nu cea mai bună, *Mioara*, pe care mi-a citit-o, explicîndu-mi cum ar vrea și cum ar trebui jucată. Am înțeles mult mai tîrziu noutatea ideilor, expresiva minuțiozitate pe care o cerea în jocul actorilor. Mi-a cerut să învăț o scenă din piesă și s-o interpretez după indicațiile lui, cu totul deosebite de ceea ce învățasem la conservator. Îmi spunea, de exemplu, să nu stau tot timpul cu fața spre public, cum se obișnuia pe atunci, pretindea o adîncă interiorizare și concentrare, un joc al mîinilor care să sublinieze o stare sufletească și, mai ales, să nu dau relief replicilor prin ridicări de ton nefirești. Cît de nou, cît de modern vedea Camil teatrul încă de pe atunci ! Nu-mi dădeam seama de acest lucru și eram cîteodată contrariată de indicațiile lui atît de deosebite de felul cum se juca teatru în acea vreme.

Prezența lui Camil în viața mea nu era întotdeauna suportabilă. Tiranic, pretențios, extrem de sensibil. Pentru a-i fi pe plac îl ascultam permanent ferindu-mă cît puteam de critica lui prea severă. Cîte nu m-a făcut să înțeleg și să iubesc din ceea ce-l pasiona pe el ! Sportul lui favorit era fotbalul. Pînă la el, în afară de jocul cu mingea din copilărie, oina, nu știam prea multe despre fotbal. Camil făcea și critica match-urilor la ziar sub semnătura *«Grămătic»*. Mă lua regulat cu el la toate întîlnirile dintre cele două echipe, în acea vreme cele mai populare și iubite, «Ripensia» și «Venus». Nu lipseam de la nici un match și mă manifestam zgomotos la jocul echipei «Ripensia», favorita noastră ; săream în sus, aruncam pălăria în aer cînd unul din jucători marca un punct sau mă supăram, decepționată, cînd se făceau greșeli. Începusem să cunosc jucătorii și-i strigam cu entuziasm pe nume. Îmi plăceau Bodola, centrul înaintaș, și mai ales Bindea, care cu jocul lui nervos, iute, mobil, avea ceva din temperamentul meu scenic, pretindea Camil. Bindea era mic de statură, simpatic, iar pe stadion, cînd juca, pe el îl vedeai peste tot. După un match excepțional de bine jucat, m-am dus cu Camil să-l felicităm și l-am invitat la teatru la una din piesele pe care le interpretam atunci. După spectacol, emoționat, m-a felicitat, încîntat cînd i s-a spus că ne asemănăm.

Frecventele și aprinsele discuții avute cu Camil, se terminau cu o despărțire. Ele se iscau din pricina interpretărilor lui greșite despre unele gesturi ale mele, datorită firii lui geloase. Mi-aduc aminte de o scenă care s-a petrecut într-un an, la mare. Într-o seară, am luat masa la «buveta» de pe malul mării, împreună cu un cunoscut comun, un avocat, prieten al lui Camil, un tînăr simpatic, bine crescut, agreabil. Era o splendidă seară de iulie, răcoroasă, la marginea mării pe care n-o vedeam; auzeam doar clipocitul valurilor care se loveau de mal. Mîncasem bine ; atmosfera era din cele mai plăcute. La desert, ne-am ales fiecare cîte o prijitură. Am gustat-o pe a mea și nu mi-a plăcut. Atunci avocatul, amabil, mi-a dat să gust din prăjitura lui, care poate mi-ar fi plăcut mai mult.

și cuceritoare. În comedie părea uneori scînteia scăpărată de cremene. Strălucea. În Cum vă place **de Shakespeare avea poezia și grația Rosalindei. În jocul ei, în general, se împletea inocența cu istețimea, puritatea cu o diabolică explozie de vitalitate. Un ritm lăuntric care se prefăcea în ritm scenic convingător. Cînd era vorba de candoare Leny Caler n-o mima, n-o juca, o avea.**

O viață ca un tobogan, cu momente de urcuș și coboriș, cu lovituri grele, n-a izbutit să altereze în Leny Caler, nici bucuria de a trăi, nici entuziasmul în fața frumusului, nici amintirea a tot ce a prețuit și a iubit. Cînd memoria îi aduce la suprafață clipe grele, de suferință, le găsește, parcă, pitoresc, îi pare că au întregit-o. Leny Caler n-a îmbătrînit, face parte dintre oamenii pe care anii nu-i covîrșesc.

Publicul nu poate uita cînd pe scenă, în fața lui, s-a desfășurat un moment de autentică artă, în care s-a molipsit de optimism, în care a lăcrimat tăcut, înțelegînd mai profund o suferință care nu țipă, dar care există și dă rod binecuvîntat.

Lucia DEMETRIUS

Camil, nefiind atent, n-a auzit «comentariile» noastre nevinovate, a observat doar gestul pe care l-am făcut cînd am muşcat rîzînd din prăjitura prietenului. S-a ridicat înfuriat de la masă, fără un cuvînt şi a dispărut, nu numai din restaurant, ci şi din Mangalia, unde ne aflam. Abea cînd am ajuns la Bucureşti după mai multe refuzuri de a mă vedea, am reuşit să-l conving că se înşelase, că în atitudinea mea nu fusese nimic necorect. A fost una din nenumăratele noastre neînţelegeri, în care eu nu aveam, cîteodată, decît, poate, vina unei cochetării feminine normale, căreia el îi atribuia o exagerată importanţă. Era atît de suspicios în gelozia şi mîndria lui, încît a stat odată o noapte întreagă în faţa uşii mele închise, bănuindu-mă că sînt acasă şi nu vreau să deschid. Eu dormisem la o colegă care era bolnavă şi am rămas stupefiată cînd l-am găsit dimineaţa aşteptîndu-mă pe treptele din faţa casei, palid şi obosit. Jenat de bănuiala lui nejustificată, împăcarea a fost de data asta uşoară pentru mine.

Cred că cele mai deosebite, mai nuanţate scrisori primite de la un bărbat, au fost cele trimise de Camil. Cît regret că le-am pierdut în bombardament. După una din certurile noastre, pentru a şterge cuvintele jignitoare, aspre, pe care mi le spusese, mi-a trimis un buchet de flori. Din păcate eu nu eram acasă, nu era nimeni care să le primească. Mi-a scris a doua zi : *«Florile întoarse din drumul lor spre tine, au înflorit la mine, sub privirile mele triste»...* **

Nu voi uita niciodată ultimele cuvinte pe care le-am auzit spuse de Camil, cu cîteva zile înaintea morţii lui. Era grav bolnav şi m-am dus să-l văd. Nu l-am găsit în pat, aşa după cum mi-l închipuiam, cînd ştiam cît de greu bolnav era. Stătea într-un fotoliu, o mobilă mare cu spetează înaltă. Era slab, palid, dar ochii lui albaştri, vii, îi luminau faţa pe care moartea îşi pusese amprenta. Nu-mi aduc aminte despre ce am vorbit, nu despre boală în orice caz. Deodată s-a oprit din fraza începută, a privit lung undeva, departe, ochii i s-au umplut de lacrimi şi a şoptit : *Par délicatesse, j'ai perdu ma vie»...* La ce s-a referit spunînd această frază nu ştiu, nu va şti nimeni niciodată, era însă atîta durere în vocea lui încît nu mi-am putut stăpîni plînsul şi am ieşit repede din cameră...

** Atragem atenţia cititorului asupra regăsirii acestor trei *episoade*, bineînţeles într-o amplă şi motivată prelucrare artistică, în structura narativă a romanului *Patul lui Procust* de Camil Petrescu. Ar fi însă regretabil să nu se stabilească distanţa firească dintre autenticitatea trăirilor autorului, certificată în *amintirile* de faţă, şi proiecţia lor estetică *(n. red.)*

D. I. SUCHIANU

În noaptea de 17 spre 18 aprilie 1985 s-a stins din viaţă, la Bucureşti, D. I. Suchianu (n. 1895), unul dintre ultimii martori ai vieţii literar-artistice româneşti de la începutul secolului. Eseist, traducător, memorialist, redactor şef (1940—1944) şi codirector cu M. Ralea (1944—1946) al *Vieţii româneşti*, D. I. Suchianu şi-a dedicat în principal activitatea artei filmului, fiind, practic, creatorul, la noi al cronicii cinematografice, pe care o ridică la o înălţime artistică şi la o vibraţie de idei greu de depăşit. Din această activitate febrilă s-au închegat şi volumele : *Marlene Dietrich* (1966), *Vedetele filmului de odinioară* (1968), *Cinematograful, acest necunoscut — funcţiile cuvîntului în film* (1973), *Nestemate cinematografice* (1980), precum şi seria de cărţi, elaborate în colaborare cu Constantin Popescu, *Filme de neuitat* (I. 1972), *Metamorfoze cinematografice sau Arta ecranizării* (II. 1975), *Shakespeare pe ecrane* (III. 1976) şi *Drumuri, destine, climate* (IV. 1977). Pe lîngă volume de articole şi eseuri, precum : *Puncte de vedere* (1930), şi *Amica mea Europa* (1934), D. I. Suchianu a realizat valoroase traduceri din mari scriitori străini, în româneşte şi, mai ales, din lirica lui Eminescu şi Arghezi, în limba franceză. Totodată a publicat cărţi de memorii şi evocări (*Foste adevăruri viitoare*, 1978 şi *Alte foste adevăruri viitoare*, 1983) în care a reunit o mică parte din publicistica sa literară, răspîndită pe parcursul a aproape 7 decenii. A lăsat în manuscris poate cea mai interesantă lucrare a vieţii sale — *Amintiri din şapte vremi* (confesiuni, reflecţii, evocări şi polemici literar-artistice-cultural-filosofice) din care revista noastră a avut privilegiul de a publica — cu puţin timp înaintea marii treceri a scriitorului — unele fragmente revelatorii.

A plecat cu zîmbetul uşor ironic pe buze, un mare iubitor al cărţii şi al artei, pe care le-a slujit cu devotament şi înaltă conştiinţă estetică.

I. OPRIŞAN

OGLINZI PARALELE

CEHOV – PE URMELE LUI DOSTOIEVSKI

Inerția ne face deseori prizonierii unor aprecieri critice devenite «axiomatice» prin forța uzanței și nu din înțelegerea deplină a artei. Astfel s-a întîmplat cu judecata potrivit căreia numele lui Dostoievski și Cehov sînt de nealăturat, fiindcă ei se situează la antipozi, unul — genial romancier, dar scriitor tendențios și nu stilist, iar celălalt, cu toate că artist impecabil, — lipsit de idei și spirit obiectivist. Ca urmare, orice raport posibil stabilit între ei a fost calificat univoc drept unul de respingere. Așa stau, oare, lucrurile în realitate ?

Încă în anii studenției Cehov a scris o mică nuvelă cu titlul ironic : O fire enigmatică *(1883) semnată Antoșa Cehonte. În primul său volum,* Povestiri pestrițe, *și în* Opere, *prozatorul nu a inclus decît foarte puține din schițele satirice semnate cu acest pseudonim, dar bucata amintită se află printre ele. Într-o istorie academică a literaturii ruse,* O fire enigmatică *este socotită drept o parodie la adresa lui Dostoievski. Și s-ar părea că nu fără temei, pentru că numele romancierului ca și al «personajelor» sale, sînt amintite aici de cîteva ori, iar unele motive sînt vădit reluate. Eroina — «o cucoană drăgălașă», îmbrăcată în catifea zmeurie, aflată într-un compartiment de clasa întîi, conversează cu un tînăr scriitor, autor de «novele» despre lumea bună, atașat special pe lîngă cabinetul guvernatorului. «Cucoana» vorbește despre «suferințele» ei, considerîndu-se «nefericită», «o martiră în genul lui Dostoievski». Pe un ton exaltat-elegiac, povestește despre familie, despre avantajele și dezavantajele căsătoriei cu un general bogat pe care nu-l iubește. Interlocutorul cochetei și engmaticei doamse, «sărutîndu-i iar mîna deasupra brățării» exclamă, cuprins de o subită înduioșare :* «Nu mîna dumneavoastră o sărut, minunată făptură, ci însăși suferința umană. Vă amintiți de Raskolnikov ? Așa săruta el»[1]. *Fidelă firii sale,* «cuconița drăgălașă» *se afla iar în fața încercărilor :* «Și iată că bătrînul a murit, sînt liberă ca o pasăre. Acum aș putea să mă dăruiesc omului drag...» *dar* «sînt nefericită, nefericită, nefericită ! În calea mea s-au ivit alte piedici. Un alt bătrîn bogat». *Și apoi finalul:* «Evantaiul rupt acoperă fața drăgălașă. Scriitorul își proptește în pumn capul plin de gînduri, oftează și începe să cugete cu aerul unui psiholog încercat. Locomotiva fluieră și gîfîie, perdelușele de la geamuri se rumenesc în razele apusului».

Elementele de ironie, într-adevăr prezente aici la nivelul stilului, dezvăluie nu atît parodierea marelui romancier, cît a felului superficial, fals, în care acesta era înțeles în epocă. În centrul nuvelei se situează raportarea naturii umane (titlul în original este Zagadocinaia natura) *la mediu, la condițiile sociale. Iată «condiția» eroinei, expusă de ea însăși (în clișee literare prin care autorul vizează niște poetici străine lui) :* «M-am născut într-o familie de funcționari săraci. Tata era om cumsecade, bun la suflet, deștept, dar... mentalitatea epocii și a mediului... vous comprenez, ...nu-l învinuiesc, bietul de el. Bea, juca cărți... lua mită... Sărăcia, lupta pentru o bucățică de pîine, conștiința nimicniciei... Ah, nu mă sili să-mi aduc aminte. M-am văzut nevoită să-mi croiesc singură calea... Educația monstruoasă primită la pension, romanele stu-

[1] A. P. Cehov, *Opere*, traducere de Anda Boldur, vol. I, București, 1954, p. 84.

pide, greşelile tinereţii, prima dragoste sfioasă... Dar lupta cu mediul? Groaznic! Dar îndoielile? Dar chinurile neîncrederii creşcînde în viaţă, în tine însuţi?... Ah! Eşti scriitor şi ne cunoşti pe noi, femeile. Ai să înţelegi... Din nenorocire, sunt înzestrată cu o fire ce iese din comun... Aşteptam fericirea, şi încă ce fericire! Ardeam de dorinţa de a fi om! Da! A fi om, în asta vedeam eu **fericirea».**

In realitate destinul eroinei ne demonstrează însă altceva: ea nu este jertfa mediului, ci prin ea se afirmă victorios principiile, esenţa lui. Totalitatea reminiscenţelor, expresiilor, aforismelor, formulelor ca «suferinţă», «autojertfire» «suflet larg», «nefericire» se dovedesc, în lumina finalului, corelate nu cu sensul operelor dostoievskiene ci cu firea eroinei, cu vanitatea şi aviditatea ei ascunsă. Mai mult decît atît, în monologurile rostite de «firea enigmatică» este exprimată concentrat teoria caricaturală a mediului, înţelegerea lui mecanicistă, fatalistă, caracteristică pentru literatura epigonică, realist-naturalistă, de la sfîrşitul secolului al XIX-lea în care interpretarea istorică, socială, a personalităţii umane de către marii clasici ai secolului, de la Balzac şi Stendhal pînă la Flaubert şi Dostoievski, a fost denaturată prin exagerarea pînă la nec plus ultra. *Dostoievski a fost primul dintre marii romancieri ai secolului care a reacţionat programatic şi decisiv, prin poetica sa, împotriva exagerărilor pe care le implicau teoriile mecaniciste (sociale, biologice) ale determinismului. Cehov merge, fără îndoială, pe urmele lui. Înainte de a demonstra acest lucru, trebuie să amintim momentele mai importante ale conceptului de mediu la predecesor, momente detectabile, de altfel, şi în postulatele teoretice ale esteticii sale.*

In Prefaţă la romanul lui Victor Hugo «Notre Dame de Paris» *(1862) Dostoievski vorbeşte despre contribuţia decisivă a secolului al XIX-lea la dezvoltarea culturii universale, pe care el o vede în repunerea în drepturi, în «recuperarea» omului strivit de asuprirea imprejurărilor, de închistarea seculară a prejudecăţilor sociale. Este o reabilitare a umiliţilor, a acestor «paria ai societăţii»*[2]. *Mediului i se acordă aici, ca de altfel şi în romanele lui Dostoievski, ceea ce i se cuvine. Dar acelaşi Dostoievski presimte şi pericolul pe care îl ascunde absolutizarea acestei viziuni, absolutizare ce diminuează rolul voinţei libere a omului, menirea lui de fiinţă activă, creatoare. În articolul purtînd chiar titlul* Mediul, *apărut în* Jurnalul scriitorului *din 1873, el respinge energic achitarea oricărui criminal în numele circumstanţelor legate de teoria dominantă a mediului. E drept, ideile respective apar aici sub un înveliş religios; nu lipseşte, la un moment dat, nici asocierea protestului violent împotriva societăţii cu crima. Totuşi, accentrul cade pe ideea libertăţii şi responsabilităţii personale a omului. Alături de preceptul vinovăţiei universale, scriitorul solicită «*energia, munca şi lupta — iată ce transformă mediul» *şi continuă:* «Numai prin muncă şi luptă se poate obţine un profil propriu şi sentimentul propriei demnităţi»[3]. *Nu există circumstanţe atenuante pentru cruzimea manifestată faţă de copii, şi nici înapoierea seculară nu-l scuză pe omul care îşi spînzură nevasta —* «N-o mai tot răsuciţi domnilor avocaţi, cu mediul dumneavoastră».

Luînd atitudine împotriva fatalismului social, Dostoievski milita, de fapt, pentru înţelegerea caracterului complex al vieţii, al personalităţii umane, cu multiple determinări. Cehov nu continuă numai în mod obiectiv tradiţia creată de predecesorul său (crima implicînd şi la el motivaţia filozofică, ideologică sau pur pasională), ci, după cum dovedeşte O fire enigmatică, *pleacă direct de la el. Pe aceeaşi linie merg în continuare şi multe alte capodopere cehoviene, începînd chiar cu primele schiţe pe care le semnează cu numele său.*

Nuvelistul rus este un adevărat maestru al paradoxului. Eroul nuvelei Moartea unui slujbaş *(1883) dispare din rîndul oamenilor nu din cauza asupririi, a mediului (pasajul referitor la cruzimea generalului din prima variantă a nuvelei a fost ulterior eliminat), ci din cauza propriei slugărnicii. Desigur, sentimentul slugărniciei nu a căzut din cer, ci s-a format în sfera ierarhiei funcţionăreşti: această circumstanţă a fost însă deja clarificată în contextul literaturii ruse şi nu aici rezidă originalitatea lui Cehov. Nouă este aici rezolvarea preponderent comică a unei*

[2] F. M. Dostoievski, Polnos Sobronie Socinenii v tridţati tomah, vol. XX, Nauka, Leningrad, 1980, p. 28—29.

[3] Dostoievski, *Opere*, vol. XI, Bucureşti, 1977, traducere de Leonida Teodorescu.

coliziuni vechi, tratată înainte în tonalitatea tragică sau dramatică. La Gogol, în Mantaua, *apar persoane concrete care pricinuiesc tragedia micului funcționar; la Dostoievski, în* Oameni sărmani, *eroul este sfîșiat pur și simplu de sărăcie (în timp ce șeful lui ierarhic este mai degrabă binefăcătorul său) și de starea lumii în care guvernează «cîrpa», nonvaloarea, banul. Tema micului funcționar apare în* Moartea unui slujbaș *în ipostaza motivului comic al slugărniciei absurde (subtextul tragic legat de posibilitatea apariției unei asemenea ființe și societăți rămîne foarte îndepărtat) ceea ce transferă responsabilitatea pe umerii omului* ca persoană, *sugerînd, în același timp, că demnitatea și atitudinea activă sînt condițiile* sine qua non *ale existenței. O situație și o rezolvare asemănătoare găsim și în schița* Grasul și slabul.

În sfîrșit, despre dialectica celor doi factori, personalitate și mediu, se vorbește, într-un limbaj comic, și în schița umoristică Un caz din practica judiciară *(1883) ce parafrazează parcă idei înrudite cu cele amintite mai sus din articolul* Mediul *al lui Dostoievski. Acțiunea suferă o dublă răsturnare: procurorul dovedește faptul că pungașul Șelmețov, care se află pe banca acuzaților, este vinovat de crimă, furt și înșelăciune, dar avocatul pledează în numele «umanitarismului» și teoriilor filantropice la modă, pentru nevinovăția lui, împrumutînd argumente de efect din sfera conceptelor pseudo-umanitariste:* «Sîntem oameni, domnilor jurați, să judecăm deci omenește[4] — *declară el și cere achitarea clientului în numele presupuselor suferințe ale soției și copiilor, ocolind faptele și stăruind asupra psihologiei. Apărătorul a avut un succes total, conchide autorul; în sală plînsete, două doamne au leșinat, achitarea era asigurată. Dar ideilor atît de «frumoase» nu le-a rezistat tocmai acuzatul:* «Sînt vinovat! — izbucni el, întrerupîndu-l pe apărător. — Sînt vinovat: îmi recunosc vina! Am jefuit și am înșelat! ... Și acuzatul povesti de-a fir-a-păr cum se petrecuseră lucrurile. Și a fost condamnat».

Bivalența vădită a finalului ce se încadrează perfect în concepția unui realism modern, cîștigă un plus de obiectivitate care transferă trăirile abisale dostoievskiene în sfera pardoxurilor, a comicului.

În altă sferă pasivitatea, determinismul prost înțeles, joacă o festă eroilor din nuvela Povestea doamnei N.N. *(1887). Narațiunea în numele eroinei îi înlesnește autorului explicitarea filozofică, relevarea unui tragism lucid. Construcția nuvelei se bazează pe relatarea întîlnirilor consecutive ale eroinei, tînără și frumoasă, de familie nobilă, cu Piotr Sergheici, un bărbat plăcut și interesant, de condiție socială modestă. La începutul nuvelei apare unul din motivele literare centrale, motivul dragostei și fericirii posibile, susținut de variate motive locale, obiectuale și psihologice: mirosul de fîn cosit, furtuna, rîsul, frumusețea — pe fundalul unor stări sufletești pline de dinamism și vioiciune. La prima întîlnire, el, vrăjit de frumusețe, face declarația de dragoste; ea vrăjită deasemenea, nu este însă conștientă de sentimentul ei.* «Și ce a mai fost după aceea? N-a mai fost nimic»[5]. *Prin aceste cuvinte începe partea a doua a nuvelei, în care motivul amintit* («Eram iubită, fericirea era aproape și părea că trăiește lîngă mine umăr la umăr...» *(este înlocuit cu altul: motivul zidului. Piotr Sergheici s-a mutat, cu ajutorul tatălui domnișoarei N.N., în oraș, îi face în continuare vizite, dar farmecul cuvintelor sale s-a pierdut pe jumătate:* «În oraș șimțeam mai mult zidul care ne despărțea, — *mărturisește eroina.* Eu eram nobilă și bogată, el sărac și nici măcar dvorenin nu era, ci fecior de diacon, un biet judecător de instrucție și atît. Amîndoi socoteam zidul acela foarte înalt și solid — eu din pricina tinereții, el Dumnezeu știe de ce. De aceea, cînd venea la noi, la oraș, zîmbea în silă și critica înalta societate sau, dacă din întîmplare mai era cineva străin în salon, tăcea ursuz. Nu este zid care să nu poată fi străpuns, dar eroii de roman din zilele noastre, așa cît îi cunosc, sînt prea sfioși, prea lipsiți de energie, prea leneși și bănuitori și prea se împacă repede cu gîndul că nu-s decît niște ratați, că viața i-a amăgit. În loc să lupte, nu fac decît să critice, afirmînd că lumea e banală și neținînd seama că însăși critica lor se preface încetul cu încetul în banalitate».

[4] A. P. Cehov, *Opere*, II, București, 1955, p. 187, traducere de Anda Boldur.
[5] A. P. Cehov, *Opere*, VII, București, 1957, p. 165, traducere O. Cazimir și N. Guma.

În partea a treia, zidul ca simbol al determinării sociale fatale apare într-un complex sistem de motive locale. Un adevărat poem în proză, această parte începe prin cuvintele: «În vremea asta tata murise, iar eu am îmbătrînit». *Dominante devin acum motivele deșertului — singurătății, dragostei — fericirii (posibile) pierdute, secondate de leitmotivul* «s-a dus viața» *și de sentimentul ratării:* «totul a pierit, în cămin se stinge focul, se instalează domnia nemișcării și a neființei, somnul».

Adevărul despre forța apăsătoare a împrejurărilor este, ne spune parcă Cehov, numai o jumătate de adevăr. Dărîmarea zidurilor, lupta împotriva condițiilor antiumane este singura formă de existență demnă. Un asemenea concept generează și nuvelele Cîntec de sirenă *(1887), sau* Leșinul *(1888), aceasta din urmă interferîndu-se și prin tema sa cu creația dostoievskiană.*

În alte cazuri Cehov prezintă direct, în mod «tradițional», rolul determinant al mediului, corelîndu-l totuși cu alți factori. Așa procedează, de exemplu, în Cameleonul *(1884), descifrînd îndărătul unui caracter prezentat aproape antropologic, în spiritul clasicismului — acela al fățarnicului — tirania stărilor nedrepte.*

Pe plan ideatic pot fi urmărite și alte interferențe substanțiale în reluarea, în proza lui Cehov, a unor motive literare, printre care motivul realității — închisorii *în* Salonul nr. 6, *al* dedublării *în* Călugărul negru, *al vîrstei de* aur — cetății de soare *în* Povestirea grădinarului șef *și* Logodnica. *Ne mulțumim aici cu semnalarea lor, ele fiind abordate de noi în altă parte, pentru a ne concentra asupra unui alt aspect al continuității în domeniul artei de prozator.*

Poetica narațiunii este sfera în care întîlnirea dintre cei doi scriitori atinge puncte esențiale. Obiectivitatea epică reînnoită, modernă, amendată la nivelul superficial al tendenționismului lui Dostoievski și atenuată la un lirism specific la Cehov, îi caracterizează pe amîndoi, permițînd totodată diferențierea imanentă a originalității. Am văzut mai sus că cei doi scriitori au fost declarați la antipod, tocmai din cauza acestei polarități manifestate în arta lor. În acest sens, există chiar tradiția de a confirma opțiunile pentru maniere subiectivă și, respectiv, obiectivă prin confesiunile celor doi scriitori referitoare la arta lor poetică. Aceste confesiuni, rupte de context, nu pot fi înțelese adecvat și, de fapt, ele nu se referă la formele narațiunii, ci la domeniul stilului, domeniu în care cei doi scriitori se diferențiază într-adevăr în mod evident. Le vom lăsa deci la o parte, pentru moment, și vom porni tot de la niște afirmații aparținînd poeticii teoretice, dar de data aceasta unificatoare.

În scrisoarea sa din 1 februarie 1846 către fratele său Mihai, Dostoievski notează, în legătură cu romanul de debut, Oameni sărmani: «În publicul nostru găsești instinct, ca în orice gloată, dar nu găsește cultură. Nu înțeleg cum se poate scrie într-un asemenea stil. S-au obișnuit să vadă peste tot mutra autorului, dar eu nu le-am arătat-o pe a mea. Ei nu pot să-și dea seama că vorbește Devușkin și nu eu, și că Devușkin nici nu poate vorbi altfel. Se susține că romanul este prolix, cînd de fapt, nu se află în el nici un cuvînt de prisos». *În scrisoarea către A. Suvorin din 1889 Cehov, la rîndul său, respinge cu următoarele cuvinte pretențiile corespondentului (redactorul său), referitoare la nuvela* O poveste plicticoasă: «Dacă vă ofer idei profesorale, vă rog credeți-mă pe mine și nu căutați să identificați idei cehoviene. Primiți profunda mea recunoștință». *Aceste proteste nu sînt, la prima vedere, altceva decît simple coincidențe, dat fiind sensul lor general: de a respinge identificarea de către cititori sau critici a autorului cu personajul creat de el. Totuși cuvintele citate trădează și altceva despre arta romanului și a povestirii, ele vorbesc despre structura narațiunii, comună la ambii prozatori.*

Studiul operei dostoievskiene, important în sine, permite, totodată, o mai bună înțelegere a artei romanești în general și, îndeosebi, a epicii moderne. Contribuțiile formaliștilor ruși, ale lui Bahtin, în special, continuate și amendate de cercetătorii contemporani, studiile lui W. C. Booth și ale altor retoricieni și reprezentanți ai orientărilor structuraliste, au dezvăluit mai clar mecanismul narațiunii, creator al polifonismului, al unei noi obiectivități epice. Chiar dacă această obiectivitate epică nu este absolută (cum susținea Bahtin, reducînd rolul autorului la o

singură «voce», alături de «vocile» personajelor, cu aceleași drepturi), dat fiind că fenomenul polifonismului se localizează la nivelul personajelor și al compoziției și nu atinge nivelul superior al concepțiilor estetice, totuși acumularea obiectivității epice este evidentă. Cu toate că diferite forme ale narațiunii — ale celei clasice, obiective, cînd se povestește despre evenimente și eroi la persoana a treia, în numele autorului impresionat și omniscient, sau la persoana întîi, a eroului (confesiune, epistolă), a martorului, a povestitorului fictiv, deci a intermediarului în general — au fost cunoscute mai demult, Dostoievski a fost acela care a revitalizat o mare varietate de forme — cu precădere formele povestirii prin intermediar — cu scopul de a crea un univers artistic, mai obiectiv, fără intercalarea, între acest univers și cititor, a subiectivității autorului. Lumea a început să fie oglindită în conștiința eroului, povestirea la persoana întîi (în mod paradoxal pentru cei ce nu au făcut diferența dintre eul eroului și al naratorului fictiv și eul creatorului liric, care aici nu apare) a contribuit la sporirea obiectivității. Obiectivitatea, în sensul folosirii exclusive a limbajului imagistic al artei, era năzuința supremă a lui Dostoievski, și nu e de mirare că idolii săi au fost Shakespeare și Pușkin.

Caracterul obiectiv și pur artistic al nuvelisticii cehoviene are rădăcini adînci în solul unei atare narațiuni, ale cărei funcții în opera lui Dostoievski rămîneau multă vreme ascunse privirii din cauza unui stil perceput, nu tocmai corect, ca subiectiv, și a prezenței stratului filosofic în structura romanului său intelectual, uneori chiar în prim plan, lucru calificat mult timp ca element impur în arta sa. Cu cîțiva ani în urmă, formele narațiunii la Cehov au fost descrise cu ajutorul conceptelor, al termenilor folosiți cu precădere în cercetarea poeticii dostoievskiene. E drept că A. Ciudakov, autorul cărții Poetica lui Cehov (Nauka, Moscova, 1971) nu declară acest lucru, însă, în mod obiectiv, aceasta este cheia reușitei lucrării sale în părțile dedicate drumului marelui nuvelist spre obiectivitate. Folosind și metode statistice în evidențierea diferitelor forme de narațiune, în totalitatea operelor în proză, stabilind deci proporția în procente a fiecărei forme în fiecare etapă a evoluției scriitorului, cercetătorul ajunge la concluzii interesante. Este de la sine înțeles că povestirea este «mai obiectivă» în acele opere în care autorul ne prezintă lumea nu prin propria sa percepție, ci apelînd la mărturiile eroului. Un grad de obiectivitate și mai înalt este atins atunci cînd se îmbină, în cadrul povestirii, vocea eroului principal și descrierile făcute pe baza observațiilor de un narator apropiat de acest erou prin viziunea sa, prin limbajul său. În accepțiunea lui Cehov, subiectivitatea contravine plasticității imaginii; maniera, tehnica lui solicită obiectivitate. Într-o scrisoare din 1 aprilie 1890, către A. Suvorin, scriitorul menționa în această privință: «tot timpul trebuie să vorbesc și să gîndesc în tonalitatea eroilor, trebuie să simt ca și ei. Altfel, dacă am să adaug subiectivitate, personajele și imaginile se vor destrăma și nuvela nu va ieși atît de compactă cum trebuie să fie orice nuvelă scurtă». O asemenea obiectivitate se obține cu precădere datorită stilului povestitorului, un limbaj în care pătrunde puternic cuvîntul eroului (stilul indirect liber, interferențe lexicale între limba eroului și a povestitorului, au fost observate la Dostoievski de V. Vinogradov, în cercul formaliștilor ruși, încă în anii '20), monologul interior, dialogul (și aici fără să fie unic, predecesor este tot Dostoievski). Cel mai important factor al obiectivității este, după Ciudakov, «principiul de bază al povestirii cehoviene — principiul înfățișării lumii prin prisma unei conștiințe concrete, principiu care a fost introdus în literatura rusă în forma sa desăvîrșită, în mod consecvent, prima dată de Cehov». Este pur și simplu de neînțeles cum autorul a putut să-l uite pe Dostoievski. Principiul polifoniei, preluat de la acesta, a fost dus mai departe de Cehov în direcția unui dinamism mai accentuat, al «mobilității privirii», al povestitorului cu multe fețe. În acest context se degajă și mai clar originalitatea nuvelistului văzută de Ciudakov, printre altele, în aceea că au apărut «vocile din sfera conștiinței mai multor eroi, voalul stilistic al mediului înfățișat în ansamblu. În proza lui Cehov din ultima perioadă universul obiectelor și al lucrurilor poate fi înfățișat prin prisma oricărui personaj, secundar sau chiar episodic. Noul povestitor ia locul eroului, dar în calitatea sa de persoană concretă, perceptoare».

Nu numai obiectivitatea narațiunii îi apropie pe cei doi creatori în domeniul poeticii, ci și funcționalitatea artistică superioară a excepționalului și a banalului, care, într-un context specific, își inversează locurile. Răspunzînd învinuirilor că în romanele sale ar înfățișa fenomene excepționale, fantastice, crime, boli, etc. Dostoievski răspundea indignat că fenomenele respective sînt «zilnice, ele au loc în fiecare oră, în fiecare minut». Răspunsul său era logic din punctul de vedere al artei sale. Cehov apelează mai rar la excepțional, dar banalul mai caracteristic devine la el un instrument la fel de puternic al insolitului, al viziunii sale estetice. Și de cîte ori nu se ascunde, în dosul banalului, ceva excepțional din punct de vedere al existenței umane, absurditatea vieții banale de cîte ori nu este și ea un caz excepțional? Deci, nici întîmplarea nu poate fi la el «pură» (cum se afirmă în critică). Dacă multe detalii, imagini, sînt accidentale în raport cu caracterul personajelor, ele devin profund semnificante pentru atmosferă, pentru starea general-emoțională a lumii. Nici nu ar putea fi altfel. Imaginea cehoviană, de acută modernitate, este densă, impregnată de un adînc sens ideatic. Laconismul sporește mult tradiția dostoievskiană și prin aceea că nu separă, în structura imaginii, stratul filozofic, ci îl lasă implicat în cel real-psihologic. O dovadă convingătoare este, în acest sens, nuvela Călugărul negru *(1894); reinterpretînd motivul dedublării, autorul pornește de la* Frații Karamazov *(1880), reminiscențele din acest roman fiind aci numeroase.*

Recitindu-i pe Dostoievski și pe Cehov, ne surprinde mereu, înfățișînd o lume a existenței dispersate și, îndărătul ei, antagonismele sociale fundamentale, care acționează, direct sau indirect, pînă astăzi. Acestei lumi cei doi creatori îi contrapun valorile autentice, frumosul, demnitatea, munca, acțiunea, un colț liber de cer albastru *văzut din penitenciar, o grădină înflorită, o cetate nouă. Poate de aceea ne impresionează atît de profund adevărul despre om rostit în opera lor. Tudor Vianu afirma că «omul modern a dobîndit o nouă adîncime a conștiinței de sine prin operele lui Dostoievski». Cehov a venit, nu doar în sens cronologic, DUPĂ acest titan al literaturii universale. Dar cine ar putea afirma în deplină cunoștință de cauză — în lumina civilizației acestui secol — — că, re-făcînd drumul predecesorului său, nu l-a egalat în multe privințe și că nu l-a și depășit într-un fel?*

Albert KOVÁCS

EMINESCU ȘI ADOLF FICK. MANUSCRISELE EMINESCIENE DE FIZIOGRAFIE

Editarea de către Magdalena D. Vatamaniuc a volumului *M. Eminescu. Fragmentarium*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981 a pus în fața cititorilor — pentru prima oară — toate însemnările în limba română de fizică, științe naturale sau «fiziografie» (Physiography, mai rar Physiographie). Același volum reproduce în cadrul unor *Repere critice* cîteva articole conținînd păreri despre aceste texte manuscrise eminesciene (t.m.e), precum și încercări de a fixa «statutul lor filologic» (Text tradus și care este originalul probabil/text original etc...).

Pe criterii de analiză internă, editoarea volumului *Fragmentarium* grupa «în mod compact» (în p. 410—470 ale volumului) o serie de t.m.e. răzlețite în *Ms. 2270 : f. 114—129,* (129—136), *136—159* și *Ms. 2267 : f. 11—25, 48—63, 64—82, 90—102,* totul pe recto. Mai mult, toate aceste subtexte t.m.e. sînt numerotate cu [I], II, III, IV, V, VI de Eminescu însuși.

Un examen filologic al t.m.e. menționate (v. *Fragmentarium*, p. 410—470) ne-a condus la concluzia că e vorba de o traducere *compactă* după un original german datorit reputatului fiziolog *Adolf Fick*. În primul moment se poate vorbi de o surpriză absolută, căci numele lui A. Fick — de nimeni corelat cu preocu-

pările lui Eminescu — nu apare (probabil) nicăieri în manuscrisele poetului şi nici în publicistica sa. Cu asta se epuizează motivele de surprindere, şi, la o privire mai atentă, interesul lui Eminescu pentru Opera lui Fick apare aproape firesc.

1. *Eminescu traducător din A. Fick*

Lucrarea după care traduce Eminescu cea mai mare parte din paginile amintite din Ms. 2270 şi Ms. 2265 este *A. Fick: Die Naturkräfte in ihrer Wechselbeziehung.* Populäre Vorträge, Würzburg 1869, titlu care ar trebui tradus în românește *A. Fick: Puterile naturii în raportul lor reciproc* [1].

Comparaţia de texte am făcut-o între volumul *Fragmentarium* şi *A. Pick: Gesammelte Schriften*, I. Bd., Würzburg 1903, p. 296—361, unde este reprodusă lucrarea lui *A. Fick: Die Naturkräfte i. i. W.* (aşadar după primul volum din *A. Fick: Ges. Schr.*, Würzburg 1903—1905, 4 Bde, pe care l-am utilizat la biblioteca Universităţii din Münster).

Cartea lui *A. Fick: Die Naturkräfte i. i. W.* conţine şase prelegeri (6 Vorlesungen), care coincid exact cu numerotarea de la Eminescu. Mai detaliat :

Fragmentarium p. 410—419	*Fick, Ges. Schr.*, I., p. 297—309 (Erste Vorlesung)
Fragmentarium p. 423—435 (II)	*Fick, Ges. Schr.*, I., p. 309—322 (Zweite Vorlesung)
Fragmentarium p. 435—445 (III)	*Fick, Ges. Schr.*, I, p. 322—331 (Dritte Vorlesung)
Fragmentarium p. 446—454 (IV)	*Fick, Ges. Schr.*, I., p. 332—341 (Vierte Vorlesung)
Fragmentarium p. 454—463 (V)	*Fick, Ges. Schr.*, I., p. 341—353 (Fünfte Vorlesung)
Fragmentarium p. 464—470 (VI)	*Fick, Ges. Schr.*, I., p. 353—360 (Sechste Vorlesung)

În general, se poate vorbi de o *traducere cuvînt cu cuvînt* a textului german în românește ; numai din cînd în cînd Eminescu omite o frază sau un scurt alineat. Un calcul sumar ne arată că versiunea românească a lui Eminescu prezintă 95% din originalul german. Este apoi evident că traducerea era făcută exclusiv pentru propriul interes ştiinţific şi *nu* cu intenţie de publicare.

De aceea Eminescu omite în tălmăcirea sa românească adresarea orală «*Meine Herren*» din fruntea fiecărei prelegeri, simplifică frazele de încheiere la *unele* prelegeri, sare peste complimentele autorului la adresa marelui fizician Clausius sau a chimistului Wislicenus (ambii prieteni intimi ai lui A. Fick şi colegi-universitari la Zürich, regăsiţi, pe rînd, la Universitatea din Würzburg), omite unele «paranteze» care ţin de prezentarea orală a prelegerilor. Totuşi, scurtele fragmente care n-au fost traduse de Eminescu sînt atît de puţine încît ele pot fi uşor inserate — în limba originalului — în «aparatul» unei reeditări critice a traducerii eminesciene.

Deşi am făcut o comparaţie completă de texte, ne limităm la a semnala interpolările lui Eminescu :

a). Pasajul între paranteze din *Fragmentarium*, p. 427 nu este în *Fick (Ges. Schr.*, I., p. 310).

b). Cum era de aşteptat, *numai* pasajul «*Nirvână ein ewig* [...] *ar deveni infinit de slabă-nimica*» (*Fragmentarium*, p. 427) n-are corespondent în textul original.

c). Partea după «*...munca disponibilă*» şi înainte de «*Dar ea ar da...*» (*Fragmentarium*, p. 442) este interpolată de Eminescu.

d). Întregul pasaj din Ms. 2267, f. 22 v. (*Fragmentarium*, p. 444) nu e în *Fick (Ges. Schr.*, p. 330).

e). Am lăsat la urmă cuvîntul *phlogiston*, adăugat de Eminescu (*Fragmentarium*, p. 413). El lipseşte din original şi-l arată pe Eminescu la curent cu o importantă controversă ştiinţifico-filosofică asupra căreia vom reveni mai jos.

2. *Noi date despre Cultura filosofică şi ştiinţifică a lui Eminescu.*

Fără-ndoială, Eminescu avea o mare curiozitate ştiinţifică, iar vocaţia universalităţii — sădită în atîţia oameni inteligenţi — nu l-a ocolit nici pe el. Să fie aceasta singura explicaţie pentru cursurile de anatomie, fiziologie şi fizică frecventate în timpul studenţiei, a textelor cu caracter ştiinţific traduse în Ms. 2270

[1] Conform cu sintagma eminesciană din Mn. 2267, f. 48 r. — V. *Fragmentarium* p. 446 — chiar dacă «Forţele naturii în corelaţia lor» e mai aproape de limbajul ştiinţific de azi.

și 2267 (de perioadă bucureșteană)? Credem că nu. Mai probabil, Eminescu a văzut în prelegerile lui *J. Hyrtl* (Anatomie), *E. Brücke* (Fiziologie), *H. Munk* (Fiziologia nervilor), *Emil Du Bois-Reymond* (Fiziologie generală), *H. Helmholtz* (Fizică), în lecturile din *Adolf Fick* sau *J. Robert Mayer* un complement indispensabil formației sale filosofice — așa cum o înțelegea el.

O viziune mai exactă va fi posibilă după publicarea integrală a textelor m.e. și a clarificării statutului lor filologic.

Dar o constatare se impune: în timp ce manuscrisele din perioada studenției abundă în fragmente cu caracter filosofic, istoric, de drept ș.a. (originale, traduceri, excerpte în limba germană, probabil note la cursuri) n-a ieșit la iveală nici un t.m.e. de fizică sau științele naturale din perioada studiilor. Toate însemnările de fiziografie sînt tîrzii, de epocă bucureșteană.

Că Eminescu vedea în studiile de biologie și fizică ceva necesar formației sale de filosof e sigur. Pentru aceasta pledează și *Scrisoarea* sa din 5 februarie 1874 către Titu Maiorescu [2]. Mai mult, în aceeași scrisoare se întrevede intenția de a trece un examen de anatomie și fiziologie de tipul pretins de «prolegomena» pentru un doctorat în filosofie. În ciorna aferentă scrisorii din 26/2/1874 [3] Eminescu îl informează pe Maiorescu c-ar trebui să se prepare special pentru «amîndouă disciplinele cerute de examenul de doctorat», iar o însemnare [4] care revine și în altă ciornă pentru aceeași scrisoare [5] citează «lecturile sale prezente» (Bichat, *Physiologie de la mort* u. *Lichtenbergs Schr. [iften]).* E clar că la începutul lui februarie 1874 lecturile *principale* ale poetului erau *Bichat: Recherches physiologiques sur la vie et la mort* și *G. Chr. Lichtenberg: Vermischte Schriften* (dacă Eminescu a ajuns la ele pe calea lui Schopenhauer, care le citează de foarte multe ori [6]). În treacăt fie spus, primele patru volume din *Vermischte Schriften* conțineau lucrări de fizică și matematică ale celui pe care Helmholtz îl considera un geniu.

O constatare categorică: *Toți* profesorii de științe naturale și fizică pe care i-a frecventat Eminescu la Viena și Berlin au fost *și* filosofi ai fiziologiei și medicinei, chiar dacă nu toți au fost filosofi pur și simplu. (Filosofi în sensul unanim admis au fost, cu siguranță, Helmholtz, E. Du Bois-Reymond și, iată, A. Fick.) Oricum ar fi, dicționarul filosofic «pe noțiuni» *R. Eisler: Wörterbuch d. phil Begriffe,* 4 Aufl. (I: 1927, II: 1929, III: 1930) folosește efectiv (v. bibliografia din vol. III) lucrări din *Brücke, E. Du Bois-Reymond, A. Fick* (3 titluri, printre care și *Die Naturkräfte i. i. W.* — adică originalul traducerii de care ne-am ocupat mai sus), *H. Helmholtz* (12 titluri), *Hyrtl* și *Munk.* Apoi, dicționarul filozofic «pe autori» *W. Ziegenfuss: Philosophers Lexikon, Handwörterbuch nach Personen* (W. de Gruyter, Berlin 1949—50) se ocupă de «filosofia» lui A. Fick, E. Du Bois-Reymond și — pe larg — de cea a lui H. Helmholtz, în timp ce mulți titulari de catedre de filosofie sînt omiși din aceste dicționare *selective.*

Dar nu numai posteritatea i-a recunoscut ca filosofi, ci și contemporaneitatea lor. Dintre *exegeții* acestui «filon filosofic» postkantian al unor «oameni de științe pozitive» (între care Helmholtz era, poate, vedetă), cel mai important și unul din primii, *Alois Riehl,* este însemnat în caietele studențești ale lui Eminescu. E ca și sigur că Eminescu a sesizat existența acestui «filon filosofic» în epocă, căci el avea obiceiul statornic de a citi lucrările fundamentale ale profesorilor săi, în special cele cu implicații filosofice. Nu ne-am propus să prezentăm aici sau aiurea *toate* ecourile lucrărilor lui Helmholtz, Fick etc. în opera lui Eminescu. Ne vom limita la cîteva generalități în *(evidentă)* legătură cu preocupările lui Eminescu.

În puține cuvinte, Brücke, Helmholtz, E. Du Bois-Reymond, K. F. W. Ludwig, A. Fick sînt principalii reprezentanți germani ai direcției noi care a pulverizat definitiv *vitalismul* în fiziologie și medicină. Ei au avut în vedere în primul rînd vitalismul lui *Georg Ernst Stahl,* sprijinit pe «existența» unui principiu *Le-*

[2] I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare. IV.*
[3] Ms. 2287, f. 68 r.v.
[4] *Ibidem,* f. 68 v.
[5] Ms. 2258, f. 177 v.
[6] A. Schopenhauer, *Sämtl. Werke,* ed. Frauenstädt, *passim.* Mai puțin probabilă este ediția lui Grisebach de maxime ale lui Lichtenberg, extrase din *Vermischte Schriften.*

bensseele = Anima inscia = Lebenskraft = vis vitalis = forță vitală cu consecințe foarte complexe în medicina și patologia timpului[7]. Spre deosebire de alți contemporani, Helmholtz vedea în principiul *Lebensseele* al lui G. E. Stahl (și urmași) o *continuare* — cu schimbări neesențiale — a *Pneumei* și a *Archaeusului* (Paracelsus și Van Helmont)[8]. Experiențele lui A. Fick și Wislicenus (descrise în *Fragmentarium*, p. 463) au rămas clasice în domeniu. (Ele au fost de altfel «cheia» cu care au identificat în A. Fick pe autorul originalului german).

În altă ordine a ideilor, Helmholtz și mulți alți fizicieni au combătut teoria *Phlogiston*-ului a aceluiași G. E. Stahl, cu implicații nu numai fizice, ci și filozofice[9]. Dovada cea mai bună că Eminescu era la curent cu această dispută științifică (și filozofică) este că cuvîntul *phlogiston* este foarte corect interpolat (v. *Fragmentarium*, p. 413) de «traducător» (v. *supra*). Pe scurt spus: «teoria mecanică a căldurii» a distrus «principiul phlogiston» în fapt, deși argumente pentru părăsirea sa existau dinainte.

Deși vitalist de un anumit tip, Bichat (v. mai sus), a fost și el un adversar al teoriei lui G. E. Stahl și al diferitelor forme de iatromecanică sau iatrofizică în biologie și medicină. Defectul pe care-l găsea Helmholtz acestor teorii era că ele căutau principii și cauze unice acolo unde erau mai multe, pe care ar fi trebuit să le găsească prin experiență și nu să le postuleze.

Din toate acestea, o concluzie parțială se impune: un *liant* între cursurile de științele naturii frecventate de Eminescu, între lecturile sale sigure și studiile sale din domeniul filozofiei există — *dacă vrem să-l vedem*; mai mult, alegerea cursurilor și a lecturilor sînt o dovadă de consecvență și profesionalism, și *nu* de curiozitate de diletant. Și mai mult: există bune motive să credem că preocupările lui Eminescu referitoare la relația *subiect-obiect* (fundamentală în filozofie și psihologie) l-au condus încă în perioada vieneză la primele noțiuni despre cercetările lui *Helmholtz, Brücke, Fick, Hyrtl* privind fiziologia organelor de simț și despre implicațiile filozofice (de teoria cunoașterii) ale acestora.

Un lucru trebuie să fie însă clar: dacă lecțiile de fizică ale lui Helmholtz aveau o ținută apropiată de cea a cursurilor tipărite — ceea ce este verosimil — atunci forma matematizată a prelegerilor nu-i putea fi accesibilă poetului nostru. Căci dacă Eminescu se plîngea prin anii '80 (lui Slavici) că nu știe calculul diferențial, e sigur că n-ar fi putut înțelege în anii 1872—74 probleme de ecuații cu derivate parțiale, ceea ce nu-nseamnă că n-a profitat din participarea la prelegerile savantului fizician, fiziolog, matematician și filozof.

Este însă ca și sigur că Eminescu a citit unele scrieri ale profesorului său H. Helmholtz, în special faimoasele *Populäre wissenschaftliche Vorträge* (I. 1865, II, 1872). Populară nu era de loc această culegere de conferințe rostite de Helmholtz în diferite ocazii (de altfel, ulterior au fost înglobate sub titlul schimbat, cu intenție, în *Vorträge u. Reden* I, II). Conferințele erau numite «populare» numai pentru că problemele erau examinate mai mult cu un punct de vedere filosofic sau de istoria științei, fără o detaliată demonstrație științifică. Exact același sens îl are expresia *Populäre Vorlesungen* care însoțește titlul cărții lui A. Fick: *Die Naturkräfte i. i. W.* de care ne-am ocupat mai sus, iar genul acesta de prezentare caracterizează și alte cărți sau broșuri ale lui A. Fick: *Die Welt als Vorstellung* (1870), *Wesen der Muskelarbeit*, Vortrag (1877), *Ursache u. Wirkung* (1882), *Mechanische Arbeit u. Wärmeentwicklung bei der Muskelthätigkeit* (1882). Chiar cursul de fiziologie al lui *A. Fick: Compendium der Physiologie den Menschen* pune accentul pe privirea «filosofică» asupra materialului faptic. De altfel, atît Helmholtz cît și A. Fick și-au făcut un «nume» în filosofie tocmai cu cărțile amintite. Pentru înțelegerea conferințelor lui Helmholtz (sau ale lui A. Fick), ba chiar și a cărții sale *Handbuch d. phys. Optik* (Leipzig 1856—66), Eminescu va fi avut pregătirea necesară.

Credem însă că nici unul din t.m.e. în limba germană *nu* este extras dintr-o lucrare a lui Helmholtz. Totuși, rămînînd la Helmholtz, cîteva locuri din manuscrisele poetului atrag atenția. În Ms. 2287, f. 57 v. întîlnim notată adresa berlineză a lui Helmholtz: *Königin Augusta Strasse* 45 (alături de cele ale lui E.

---

[7] v. H. Helmholtz: *Das Denken in der Medicin*, 1877 în *Vorträge u. Reden*, II. Bd. Pentru *vis vitalis = forță vitală* v. și lucrarea lui A. Fick: *Die Naturkräfte i. i. W.*, adică t.m.e din *Fragmentarium*, p. 457—464.

[8] v. H. Helmholtz, *ibidem*, p. 177.

[9] Helmholtz, *ibidem* și *Vorträge u. Reden, passim*.

du Bois-Reymond, Lepsius — profesori ai săi — şi a filosofului schopenhauerian J. Frauenstädt, din al cărui *A. Schopenhauer-Lexikon*, Bd. 1, 2, Leipzig 1871, articolul *Traum*, a excerptat Eminescu în acelaşi Ms. 2287, f. 8r. v. (şi în aceeaşi perioadă) textul m.e. *Auch der Traum* [...]). Cum pe drept afirma G. Călinescu, asta înseamnă că Eminescu i-a vizitat sau a avut intenţia să o facă.

În alt loc al aceluiaşi manuscris «berlinez» [10], anume în t.m.e. *Gegensatz von Vorstellung u. Ding an Sich* [...] [11] întîlnim citat numele lui Helmholtz cu a sa teorie că «fiecare simţ îşi are limba sa» : «ochiul apăsat în întunerec dă senzaţia de lumină, curentul trecut prin limbă dă senzaţia de acru» etc... Tezele lui Helmholtz referitoare la «deosebirile de modalitate» şi «deosebirile de calitate» cu privire la senzaţii erau prea bine cunoscute şi răspîndite în epocă pentru a putea deduce din pasajul la care ne referim paternitatea acestui text german, ieşit dintr-un condei cu înclinaţii «schopenhaueriene» (Nu credem că *Gegensatz v. Vorstell. u. Ding an Sich* [...] este text original eminescian). Aceeaşi teză a lui Helmholtz o întîlnim în t.e.m. *Filosofia este aşezarea fiinţei lumii* [...] [12] — original după *toate* aparenţele [13].

Să menţionăm în fine t.m.e. (cu pronunţată tentă «schopenhaueriană») *Philosophie der Geschichte wäre* [...] [14], aparţinînd perioadei vieneze, cu citatul : «Die Leute sind gross Musiker welche Tauben Ohren singen. Freilich sehen diese Tauben die *Zeichen* (ich müsste sagen die Zeichen einer andern Welt) aber sie übersetzen sie richtig in ihre Sprache der Gemeinheit u. des Egoismus» [15]. Într-adevăr, una din tezele helmholtziene de *Teoria cunoaşterii* este aceea după care «percepţiile senzoriale sînt numai *semne* pentru structura lumii exterioare, a căror semnificaţie trebuie învăţată prin experienţă». În cuvîntarea ocazionată de împlinirea a 70 de ani, Helmholtz o considera principala sa descoperire filozofică : «Mein wesentlichste Ergebniss war, dass die Sinnesemp findungen nur *Zeichen* für die Beschaffenheit der Aussenwelt sind, deren Deutung durch Erfahrung gelernt werden muss» [16]. Nu putem fi însă complet convinşi că autorul neidentificat al fragmentului m.e. foloseşte cuvîntul *Zeichen* în *exact* sensul helmholtzian, dar înclinăm să credem că acest text german nu-i compus de Eminescu.

Alte «prezenţe» helmholtziene — dacă există — nu le-am detectat în manuscrisele poetului din epoca studiilor.

Opinia după care Helmholtz ar fi ajuns, independent, în teoria cunoaşterii, la concluzii similare cu cele schopenhaueriene a fost, probabil destul de răspîndită în epocă, din moment ce a pătruns şi-ntr-un articol de sinteză de enciclopedie generală *(Mayers Lexikon)* [17]. Părerea o exprimă şi A. Fick : *Die Welt als Vorstellung*, Wärzberg, 1870. În realitate, Helmholtz n-a acceptat niciodată părerea asta. Pentru deosebirea între *«unbewusste Schlüsse»* (Helmholtz) şi *«das Unbewusste»* (Schopenhauer şi E. v. Hartmann) şi pentru alte delimitări v. *Helmholtz : Die Tatsachen in der Wahrnehmung*, 1878, *Vorträge u. Reden).*

Ni se pare interesant să menţionăm, totuşi, că Helmholtz subscrie la ideea de teoria cunoaşterii *«viaţa e vis»*, cu citarea piesei lui *Calderón : La vide es sueño* şi, probabil, subînţelegerea lui Schopenhauer *(ibidem).* Cît de popular e la Eminescu motivul de teoria cunoaşterii *«viaţa e vis»* şi că el survine uneori numai ca «motiv poetic», e de prisos să o spunem [18]. Ca fapte de inventar : Eminescu citise piesa lui Calderon prin intermediarul probabil al versiunii germane a lui *Schreyvogel : Das Leben, ein Traum* [19]. În anii 1871—72 Eminescu stătea dinainte cu

[10] Ms. 2287, f. 28 r. — 30 r.
[11] Publicat de M. Petrescu, *Transilvania*, 7, 1981.
[12] *Fragmentarium*, p. 62—63. Să remarcăm că-n afara începutului acestui text, comparaţia sa cu ideile filozofice ale lui Schopenhauer (v. G. Călinescu, *Opera lui M. Em.* Minerva 1976, I, p. 566 ş.u.) este — credem — inutilă.
[13] Pentru teza lui Helmholtz, prezentă în multe locuri din opera — i, v. conferinţa sa *Die Tatsachen in der Wahrnehmung*, 1878 (*Vorträge u. Reden*, II., p. 213—249). Cu titlu de inventar v. şi Titu Maiorescu : *Prelegeri de filosofie*, Craiova 1980, p. 216.
[14] Ms. 2285, f. 78 r. — 79 v., încă nepublicat.
[15] Ms. 2285, f. 79 v.
[16] H. Helmholtz, *Vorträge u. Reden*, ed. V, vol. I., p. 16—17.
[17] La aceasta va fi contribuit şi «acuzaţia de plagiat» cu care l-a «gratificat» Schopenhauer pe Helmholtz (v. de ex. R. Eisler, *op. cit.*)
[18] V. de ex. D. Murărăşu : *M. Eminescu, Poezii*, Minerva, 1982, pornind de la «Schopenhauer» din Indice.
[19] Oricum, *Donna Diana*, citată de Eminescu în poezia-scherzo *Romancero español* (O. IV), datată 1970, este o *adaptare* a lui Schreyvogel după piesa lui *Moreto : El desden con el desden*, şi nu o traducere fidelă. (O piesă a lui Moreto cu titlul *Donna Diana* nu există).

Operele lui F. Grillparzer, căci în Ms. 2285 (f. 173 v. + 174 r. +175 r.) își copia fragmente din *piesa «Weh dem, der lügt»*, din *povestea «Der arme Spielmann»*[20] și din *poezia «Beethoven»*. Cu acest prilej a cunoscut fragmentul de traducere *Das Leben, ein Traum* (după *La vida es sueño)* cît și piesa lui *Fr. Grillparzer : Der Traum, ein Leben* (după subiectul povestirii lui *Voltaire : Le blanc et le noir)* pe motivul *«visul e viață»*, care înseamnă posibilitatea contractării imaginilor de viață în somn, așa fel încît evenimentele dintr-un singur vis să acopere chiar o viață (de obicei, anticipativ). Și acest motiv e prezent la Eminescu (ba chiar în mod răspicat în *Archaeus* — decoct al atîtor ierburi, din care numai cea schopenhaueriană este mereu scoasă în față).

Revenind la comparația Schopenhauer-Helmholtz, asemănările între pozițiile lor în teoria cunoașterii țin — în mare măsură — de apartenența comună la moștenirea post-kantiană. Nu vom avea pedanteria să facem aici o paralelă. Totuși, datorită prezenței în manuscrisele eminesciene a t.m.e. german care compară platonismul cu aristotelismul (text ce începe în Ms. 2258, f. 195 și se continuă în Ms. 2257, f. 189 r. — 192 r.) este de subliniat că Eminescu era perfect echipat pentru a-și da seama că Schopenhauer susținea totdeauna că ceea ce-l interesează pe filozof este să surprindă eternul și nu trecătorul, specia și nu individul, și că în asemenea cazuri, Schopenhauer invoca explicit pe Plato. Din acest punct de vedere, Helmholtz se situa diametral opus. Partizan al metodei inductive, admițînd deducția (în afara matematicii și logicei) numai întrucît ajută la formularea unor ipoteze noi ce se cer verificate experimental, Helmholtz se situa — ca aproape toți oamenii de știință pozitivă — în descendența «aristotelică», iar aversiunea sa față de speculația metafizică și față de Schopenhauer și descendenții săi spirituali nu e nici măcar ascunsă[21].

Nu încape îndoială că pentru pătrunderea tezelor de teoria cunoașterii ale unui Helmholtz sau A. Fick un anume zel de informare în științele naturale și fizice era obligatoriu. Este îndoielnic (chiar în urma publicării integrale a textelor m.e.) că vom putea delimita bine natura acestui zel la Eminescu.

În fine, dac-am insistat mai mult asupra implicațiilor textelor m.e. «fiziografice» în cultura filozofică a lui Eminescu (subiect puțin cunoscut) nu trebuie uitată implicația lor în cultura științifică a poetului (asupra căreia s-a insistat — pe drept cuvînt — mai mult). La urma urmelor, cu tot caracterul ei (auxiliar) filozofic, cartea lui *A. Fick : Die Naturkräfte i.i.W.* este o carte de fiziologie cu mari secțiuni dedicate unor aspecte din teoria mecanică a căldurii, principiul conservării energiei etc.. Față de bibliografia subiectului (la care avem acces prin intermediul volumului *Fragmentarium)* socotim că cititorul își poate aduce singur corecturile care rezultă din articolul nostru.

În loc de concluzii, încheiem acest *articol de semnalare* (al cărui caracter este, în intenție, *pur filologic)* cu cîteva observații :

a). Ca urmare a identificării — printre «notele fiziografice» eminesciene — a traducerii cărții lui *A. Fick : Die Naturkräfte in ihrer Wechselbeziehung*, este aproape sigur că (în afara unor scurte și, uneori, picante comentarii personale) toate celelalte texte manuscrise de «fizică» sau «științe naturale» sînt traduceri. Identificarea acestora va pune în mai bună lumină cultura științifică a poetului.

b). O privire mai stăruitoare (informată) va putea arăta în ce măsură «filonul filozofic : A. Fick, Helmholtz, Du Bois-Reymond etc...» interesează «teoria cunoașterii» la Eminescu, cultura sa filozofică.

c). Motivele *«vitalism — vis vitalis — Archaeus»*, *«viața e vis» — «visul e viață»* și *«phlogiston»* au fost urmărite de Eminescu cu un interes deosebit (științific, filozofic) ; preocupările sale în această direcție depășesc cu mult *«comentariul filozofic»* sau *«literar»* pe marginea filozofiei schopenhaueriene.

Renate MÖHLENKAMP
Dan PETROVANU

[20] Fragmentul *«Ich versäume nicht leicht* [...]» (Ms. 2285, f. 173 r.) copiat și tradus în D. Murărașu : *M. Eminescu, Lit. pop.*, 1977, p. XIV, *nu* este original (cum credea I. Chendi și mulți alții) ci e format din excerpte din povestirea lui F. Grillparzer : *Der arme Spielmann.*

[21] Helmholtz, *Vorträge u. Reden*, cu referire specială la *Induction u. Deduction*, 1873 (V. u. R.) în care Helmholtz prezintă polemic cartea schopenhauerianului Zöllner : *Über d. Natur d. Kometen.*

PROFIL CONTEMPORAN

GEO BOGZA

Sub semnul demnității, al dăruirii și al responsabilității

Mi-l imaginez pe Geo Bogza într-un veșmînt de patriarh laic, cu brațul încărcat de lauri pentru neofiți. Solemnitatea o văd desfășurîndu-se în forul tăinit al pădurii, unde cu glasul murmurat împarte generos emblema chiparosului tînăr. Pașii săi largi au atins stîncile dramatice ale Apusenilor, dar pot, cu egală dăruire, să măsoare distanțe pe dalele iluzorii ale unei festivități sub semnul bucuriilor eleusiene.

Acest aparent taciturn, acest retras care de la înălțimea farului de veghe surprinde mișcarea agorei, întinderile dintre orizonturi sau fascinantul Orion, cu reverberații diamantine în vîrful peniței sale, se cuvine sincer admirat. Cu milenii în urmă, el, Geo Bogza, ar fi trăit poate drama lui Ovidiu, răsfățatul poet al apoteozei romanice, alungat din pricini suav sentimentale pe țărmul auster al sciților. Dar dacă duiosul poet înspăimîntat de valurile neptunice și ghiața vînturilor euxine își pleca îndurerat fruntea să scrie *Tristele*, Geo Bogza în ipostază virtuală ar fi înălțat harfa eoliană pentru ode închinate *Țării de Foc*.

Cu Geo Bogza am vorbit de cîteva ori, ne-am întîlnit cîndva, sînt mulți ani de-atunci, cînd eram împreună cu Al. Rosetti pe străzile Predealului, acoperite de zăpezi însorite. Mi-am dat seama însă că o conversație prelungită i-ar fi tulburat privirea ridicată spre coroana brazilor mîndri de a putea dărui ochilor săi hermina efemeră.

La centenarul *Firelor de iarbă*, în urmă cu aproape trei decenii, eram în aula Academiei cînd Geo Bogza, a citit, cu glasul sugrumat de emoție, excepționalul poem *Walt Whitman*. Îl apropia de autorul *Firelor de iarbă* nu circumstanța, cît o certă similitudine temperamentală. De altfel, unul din volumele sale se deschide și se închide cu două poeme de pură factură whitmaniană : *«Cred că-n încolțirea unui fir de iarbă* — scrie autorul *Cărții Oltului* — *e toată primăvara, toată viața de pe pămînt. În mai puțin decît gămălia unui ac, în electronii unui atom, poți descoperi sistemul solar cu mersul fantastic al planetelor pe cer. Într-un singur fir de iarbă e toată primăvara, tot miracolul renașterii și celelalte miracole ale vieții»*. Departe de a vedea în anotimpul primăverii un motiv de diorama, Geo Bogza descoperă imaginea contrară, adică dramatismul teluric, imensa încordare a naturii din care iese biruitoare viața. Neînsemnatul *fir de iarbă*, înzestrat cu atîta voință de a învinge și atît eroism ancestral, apare ca un simbol al energiei căreia i se adresează simplu, fratern : *«Dă-mi mîna, frate fir de iarbă»*. Dezghețul din pragul aceluiași anotimp mi-a amintit versurile lui Walt Whitman : *«Gînduri mari despre spațiu și timp mă cuprind acum / Cu ele mă voi măsura pe mine»*.

Geo Bogza e poetul care se măsoară cu omul înțeles ca expresie a faptelor durabile, conștiință în care vibrează înalte comandamente civice, social-politice și istorice.

Așa îl simțim și după lectura recentului său volum *Ca să fii om întreg* *. Titlul sugerează ideea formării, a desăvîrșirii ființei lăuntrice. Cum procedează însă Geo Bogza ca din paginile cărții să nu transpară niciodată aspirația sa în stînjenitoarea vecinătate a vreunui catehism catedratic ? Ca un artist adevărat,

---

* Publicat la Editura Cartea Românească în 1984 *(n. red.)*.

care știe că simpla mărturie loială legată de propria sa experiență, evocarea și reflecția în marginea acestuia, gîndul eliberat de orice constrîngere înseamnă cu mult mai mult decît parafrazarea oricît de iscusită a așa-numitelor «cărți de învățătură».

Compartimentat în opt secțiuni *(15 ianuarie, Agamemnon, Ca să fii om întreg, Rațe sălbatice, Casiopeia, Triplul concert, Deschid cartea, Anii zbenguielii)* volumul se constituie ca un tulburător examen de conștiință rezultat din confruntarea cu timpul, cu o multitudine de oameni sau întîmplări și chiar cu sine. A depune mărturii, a reînvia din memoria sensibilă evenimente caleidoscopice sau semeni din viața literară, nu înseamnă nici confesiune și cu atît mai puțin memorialistică ; așa cum a fost gîndită, cartea lui Geo Bogza ține mai degrabă de procedeul inițiatic, în trepte, acela care te face să participi cu acuitate la derularea unei pelicule existențiale cu imagini contradictorii din trecut și să acționezi în prezent potrivit îndemnului său, adică *«întru omenie și cunoaștere»*.

Pe cîte știm, de-a lungul a peste 5 decenii, Geo Bogza n-a prea răspuns cu entuziasm la chestionare reportericești. Orgoliu ? Timiditate ? Nici una, nici alta ! Fără îndoială, ca orice artist autentic, el a cumpănit și nu a întîrziat să creadă că scrisul îl exprimă în esența sa, că oricare cititor poate desluși în cuvîntul iradiant la ce aspiră și pentru ce militează. Structură complexă, avidă de cunoaștere, Geo Bogza și-a pus dintru început întrebări asupra existenței umane și tot ceea ce o înconjoară. Cărțile apărute în ultimii ani sporesc numărul dovezilor, iar *Ca să fii om întreg* e o adevărată biografie spirituală. Întrebat de propria conștiință, deci de interlocutorul ideal, de ce scrie, Geo Bogza răspunde cu acea simplitate gravă, proprie artiștilor lucizi de menirea lor :

«De ce scriu ? Ca să tulbur pe oameni, să le reamintesc că sînt oameni, că omenia este o realitate care poate fi simțită și pe care se poate conta, ca pe mireasma și substanța luminii, plămădită din grîul care e un dar al soarelui.

Din credința că aș putea să fac pe cei care mă citesc mai buni, așa cum cei pe care eu i-am citit m-au făcut mai buni, ca să pun încă o aschie pe focul ce arde de veacuri, într-un atît de mare întuneric în ceasul în care mi-a fost dat să fac de veghe asupra lui.

Ca să lupt împotriva înstrăinării omului de sine însuși, împotriva a tot ceea ce generează, și perpetuează, și agravează înstrăinarea : împotriva standardizării și abstractității vieții, împotriva mecanismelor de gîndire, forme ale unei morți mai rea decît moartea.

De ce scriu ? Pentru că sînt convins de frumusețea vieții și a lumii, pentru că socotesc existența universului și existența noastră în univers, capacitatea noastră de a-l percepe și de a reflecta asupra lui, o aventură extraordinară, în stare să taie respirația în fiecare clipă, în toate clipele vieții noastre și de-a lungul tuturor mileniilor în care omenirea va fi prezentă în univers».

Am citat numai cîteva argumente morale și civice care cunosc atîtea inflexiuni particulare în *Ca să fii om întreg*... Iubirea virtuților creative, de la omul de geniu pînă la anonimul care însămînțează grîul în cîmpia Bărăganului sau sub soarele torid al Dobrogei, Geo Bogza o trăiește cu aceiași pilduitoare intensitate afectivă. Valorile culturii găsesc în el ecouri profunde.

Cultul pentru Eminescu, înțeles ca întrupare plenară a spiritualității românești, ridică superlativul la absolut. Paginile dedicate poetului național, prin arta gravării cuvîntului, îl așează alături de Arghezi și Călinescu. Dar sigiliul admirației ilumineză gîndurile lui Geo Bogza și despre alți înaintași (Bălcescu, Creangă, Caragiale, Iorga, Pârvan, Enescu, Cuclin), ca și pe cele referitoare la scriitori pe care i-a prețuit cu devoțiune (de la Al. Philippide și Mihai Ralea, la Tudor Vianu și Camil Petrescu).

Solidar cu propria generație, Geo Bogza îmbrățișează cu întreaga-i ființă lăuntrică și pe confrații mai tineri, dovadă emoționantă a uriașelor sale resurse intelectuale și sufletești.

Dincolo de aspectele, să le numim culturale, de cîte altele nu apare preocupat Geo Bogza în *Ca să fii om întreg !* În primul rînd de condiția umană raportată la avatarurile istoriei. Indiferent de îndeletnicire, în concepția lui Geo Bogza omul nu poate, nu trebuie frustrat de dreptul împlinirii sale sub semnul demnității, al dăruirii și al responsabilității sociale. Pentru realizarea acestei împliniri firești, omul are nevoie de împrejurări prielnice, trebuie să acționeze întru sporirea și apărarea valorilor civilizației. O asemenea concepție l-a determinat ca în perioada interbelică să slujească prin scris cauza luptei forțelor progresiste de

pretutindeni împotriva marasmului războiului, a catastrofei care a dus la nimicirea atîtor vieți și inestimabile valori spirituale. O asemenea concepție, după tragica experiență a celui de-al doilea război mondial, îl animă și astăzi cînd marile idealuri ale umanității îi apar amenințate de spectrul unui nou flagel, echivalent cu prăbușirea miracolului lumii în neant. *Ca să fii om întreg* înseamnă după Geo Bogza, așadar, să te opui barbariei în numele dreptului de a munci și a visa în spațiul mirific al țării tale, pe a cărei boltă poți urmări cu ochi însetați de nemărginire plutirea aeriană a cocorilor.

Liviu CĂLIN

Un mare umanist contemporan

Între notele definitorii ale tabletelor lui Geo Bogza, de o dimensiune puțin comună sînt capacitatea de mirare perpetuă în fața universului și imperativul condamnării la sens. Primul aspect ține de condiția genuină a poetului, pentru care lumea se naște în fiecare clipă, oferindu-i-se, așadar, veșnic nouă (nimic de *déjà vu* în percepția lui și, prin el, a cititorului), iar celălalt de ținta esențială a umanismului contemporan, orientat mai mult decît spre orice, spre dezalienare și dereificare. Descoperirea miracolului în plin cotidian și în lucruri aparent plate (sau aplatizate) este și nu este inocentă. Este, întrucît denotă mai întîi o aventură personală în real, cu scopuri în sine și spre propria edificare, și nu este în măsura în care trădează o certă intenție pedagogică, formativă — aceea de a aduce aminte semenilor că miracolele încă există, de a le reaprinde capacitatea de a trăi cunoașterea ca pe o co-naștere. Pe măsură ce veacul înaintează în vîrstă, scrisul lui Geo Bogza ne revelează tot mai limpede vocația sa anamnezică și misiunea de a restitui celorlalți o lume de semne și de valori fără de care omul, ca ins și colectivitate, riscă să nu mai fie întreg. Complexul *«univers al poeziei»* în care se constituie tabletele este în același timp un univers al culturii, adică unul de valori, și al unui patos civilizator care însă nu pierde nici un moment din vedere că intervenția umană în univers nu trebuie să fie agresiune, ci pliere comprehensivă, dialog, din care ambii interlocutori ies înnobilați (asemănarea, din acest punct de vedere, cu Sadoveanu, este izbitoare). Geo Bogza reabilitează absolut tot ceea ce face parte din ambianța placentară, am zice, a omului, menită a-i conserva acestuia identitatea și integritatea. Muntele, cîmpia, mirișteа, grîul, pîinea, laptele, gutuia, cireașa, roșia sînt evocate nu dintr-un elan naturist al descripției *per se* și nici din cine știe ce considerente îngust utilitare, ci din intenția evidentă a integrării lor, mai exact a relației cu ele, într-un model uman care, altminteri, nu poate fi decît unul al acestui secol (și toată literatura lui Geo Bogza, atît de sensibilă la cuceririle omenirii moderne, ne-o dovedește). Pe de altă parte, toate acestea formează o constelație de semne și embleme al căror înțeles mai adînc poetul nu obosește să-l tălmăcească, cel mai adesea să-l confere el însuși și să-l propună cititorului. În acest sens, creativitatea lui Geo Bogza, darul său de a «citi» într-un mod cu totul insolit universul sînt extraordinare. În bulele unui pîriu el vede *«clocotul plasmei primordiale, în așteptarea programului care dă chip lumii»*, sălciile abia înmugurite sînt pentru el o *«demonstrație colorată a metafiziculuі»* și o reprezentare a *«sufletului omenesc»*, mersul tîrîit al șarpelui, *«bazat pe un principiu mai puțin mecanic decît înaintarea pe două pîrghii, cum sînt în fond picioarele, lipsit de smuciturі și discontinuități, izvorînd din sine însuși* [...] *poate fi socotit mai din sîmburele secret al firii» : «Tîrît ? Desigur ! Dar tot atît de bine s-ar putea spune unduire. Fiindcă, într-un anume fel, șerpii curg, asemeni apelor care, la rîndul lor, încorporează curgerea timpului, și ea o ipostază a ondulației universale»*. Alimente elementare, precum pîinea, laptele, roșia, mărul — banale bunuri de consum pentru ceilalți — sînt pentru Geo Bogza *«instituții»*, adică *«prilejuri de comuniune cu natura, prilejuri de a cunoaște, în orice loc și în orice timp, marile bucurii ale vieții. Prilejuri de a-și regăsi, într-o ipostază care de multe ori degradează ființa umană, dimensiunile firești»*. Descoperirea bucuriilor simple și firești e de fapt o redescoperire, și aici stă, între altele, deosebirea de naturismul naiv și inocent. Aplicîndu-i o binecunoscută schemă a călătoriei spiritului, am spune că Geo Bogza pornește de la natură (copilul, evocat în cîteva rînduri,

a beneficiat de comuniunea, inconștientă deocamdată, cu aceasta) și revine la ea după un lung periplu prin cultura, civilizația, dar și prin dramele secolului : *«După ce, tînăr fiind, mă depărtasem atît, în felul de a simți, în felul de a gîndi, în felul de a spune, de cei ce mă precedaseră, nu mă întorceam, într-un tîrziu ceas al vieții, la semănătorism ? Îndelung — și cu neliniște — m-am întrebat, căutînd să aflu răspuns, rotindu-mi privirile de jur-împrejur și coborîndu-le în mine însumi. Iar după ce m-am cercetat în toate chipurile, dîndu-mi ocol — și dînd ocol și lumii și timpului în care trăisem —, în cele din urmă teama ce mă cuprinsese s-a risipit sub puterea unui cuvînt : acum, puteam sta acolo în liniște mă puteam scufunda în toată acea pace, puteam asculta fericit dangătul talăngilor, fiindcă, acum, era DUPĂ.*

După ce ? După tot ce mă devastase în ultimele decenii, după tot ceea ce auzisem și după tot ceea ce văzusem, nevenindu-mi să cred și venindu-mi să urlu. Supraviețuitor al atîtor dezastre, puteam asculta clopotele turmelor, reîntorcîndu-mă sub dangătul lor ca într-un paradis pierdut și regăsit».

Un poncif critic ne determină adesea să așezăm ultima vîrstă biologică și creatoare sub semnul clasicizării, care, sub raportul atitudinii, se traduce în seninătate și abstragere, iar sub cel formal — în claritate și rigoare. În ce-l privește pe Geo Bogza, însăși opțiunea pentru genul tabletei este edificatoare. Păstrînd reminiscențe ale reportajului literar ca și unele incidențe ale eseului, tabletele sale rămîn fundamental niște poeme (lirice), forme de supremă concizie și rafinare a expresiei. Oricine le va recunoaște, totodată, altitudinea reflexivă, sapiențială, la un grad nemaiîntîlnit în scrierile anterioare. Ca atitudine însă, ca substanță, nici urmă de devitalizare sau de sicitate. Părăsind grandilocvența (stilul «cam bombastic», zice G. Călinescu), tabletele păstrează intactă forța de șoc, de tulburare și incitare a conștiințelor, puterea de implicare în cele mai acute chestiuni ale contemporaneității, în fine, dar nu în ultimul rînd, capacitatea de a problematiza și de a (se) interoga. *«Geo Bogza este semnul de exclamație al culturii române contemporane»* — sună o fericită definiție datorată lui Mircea Martin. El este, am adăuga, și cea mai pură conștiință interogativă a ei. Dedesubtul lirismului, umorului, anecdoticului (de fapt : parabolicului) stă vocația primordială a literaturii lui Geo Bogza de a pune în stare de alertă conștiințele. Apărătorul valorilor («paznicul de far») declară acum o nouă *«împotrivire»* contra poluării, de orice fel fie aceasta.

Ca să fii om întreg (1984) ridică la superioară coerență și evidență o componentă majoră a creației de senectute, anume sentimentul tradiției. Treptat, scriitorul a ridicat un panteon sau, mai puțin pretențios zis, un compendiu al culturii române, care se vrea nu doar semnul unui omagiu (uneori «absolut»), dar și provocare a tradiției, pentru ca aceasta să vorbească prezentului :

«morminte din care, în ceasurile noastre de îndoială, ne vin îndemnuri, mustrări și sfaturi, iar cîteodată aspre porunci, ce ne rușinează și ne trezesc conștiința,

morminte pe care, dacă le-am uita, ne-am pierde părinții și am rămîne cei mai netrebnici dintre netrebnici,

morminte de ctitori, de pătimași ziditori, care ne-au lăsat o sacră moștenire...»

Geografia spirituală propusă de Geo Bogza, culminînd cu «munții» spiritualității românești, este deopotrivă modelatoare și catalitică, iar criteriile selecției sînt ale libertății de spirit și mai presus de orice, ale demnității. Demnitate estetică, prin care aceste modele au adus universalului un sunet nou și specific, dar și demnitatea ca demnitate, ca dimensiune morală. Paideea lui Geo Bogza (*«Ce m-aș fi făcut fără ei ?»* este o întrebare recurentă ce poate fi înțeleasă și ca : «Ce ne-am fi făcut fără ei ?») se fundamentează pe imperativul demnității și al rectitudinii etice. Pentru «omul întreg», acestea au valoarea de element primordial și indispensabil vieții spirituale :

«Apa a fost necesară omului de la început, demnitatea mult mai tîrziu. Dar, cu timpul, i-a devenit tot atît de necesară, și, ca și apei, deseori îi simte lipsa»

Pârvan, cel *«inabordabil profanilor, chiar celor ce au citit Getica din scoarță în scoarță»* (profani însemnînd aici handicapați moral) *«mi-a dovedit, cînd tare aveam nevoie de asemenea dovezi, cînd poate m-aș fi sufocat fără ele, că poți fi cărturar român, trăind la porțile Orientului, fără nici un compromis, pururi înveștimîntat în toga demnității».* Vinea este omagiat fiindcă *«pentru a scrie, pentru a tipări, pentru a fi celebru, el nu a știut ce înseamnă să-ți strîngi maxilarele sau să dai din coate».* De la aceștia, de la Emil Botta, cel tre-

cînd indiferent pe lîngă *«bunurile lumești»*, absorbit de himere nepămîntene, *«învesmîntat în visul său»*, *»neauzit și impalpabil«*, la generațiile mai tinere, din rîndul cărora compendiul lui Geo Bogza decupează un capitol al *«nezgomotoșilor»*, demnitatea se instituie în coloană vertebrală a tablei de valori propuse de volumele *Paznic de far* și *Ca să fii om întreg*. Coloană vertebrală conotînd mai multe înțelesuri, inclusiv pe acela de verticalitate autonomă, nedependentă de cine știe ce adăugată tijă metalică. În viziunea lui, asemenea oameni sînt, trebuie să fie, sortiți a deveni spirite-pivot. Ideea o găsim într-una din tabletele consacrate lui Phillippide cel *«atît de lipsit de prihană»* : *«oameni ca Philippide sînt meniți să devină pivotul cetății, turnul de catedrală — înalt, solemn și bine echilibrat — în jurul căruia să graviteze noile, oricît de îndrăznețe, edificii»*.

Învesmîntat, el însuși, în toga demnității, Geo Bogza este, la rîndu-i, un asemenea turn. *«Înalt, solemn și bine echilibrat...»*.

Nicolae MECU

MICHEL BUTOR

Itinerar spiritual *

IX

De la un moment dat înainte mi-am clasat cărțile în cîteva genuri. De exemplu am publicat culegeri ; mi-am adunat eseurile de critică literară sau altele, în culegeri pe care le-am numit Répertoire. *Am făcut un prim* Répertoire, *apoi, peste cîțiva ani am publicat un* Répertoire II. *După cum Sartre publicase* Situations, *apoi* Situations *II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X etc. Apoi după* Répertoire II *am făcut un* Répertoire III *și cu acest prilej mi-am spus : Atenție, nu trebuie să continui la infinit. Nu trebuie să faci ca Sartre sau ca alții. Există o clipă cînd acest ansamblu ajunge la o anumită dimensiune, trebuie să te oprești și să încerci să găsești altceva. Nu merită să te repeți la nesfîrșit, chiar dacă adaugi un fapt concret diferit.*

Iată de ce, după multă gîndire, în care există lucruri destul de amuzante, m-am hotărît, cînd voi face o serie, *să mă opresc la cinci. Nu voi depăși cinci volume în nici una din seriile mele. Și voi publica astfel în toamna aceasta, al cincilea* Répertoire *care va fi ultimul. Va fi un mic eveniment în viața mea, pentru că va fi prima din* seriile *mele care se va încheia. Iar volumele din* Répertoire *sînt toate alcătuite din cîte 21 de eseuri, ceea ce dă un total de 105 eseuri.* Eseurile *lui Montaigne sînt în număr de 110. Așa că vedeți, 105 în raport de 110 reprezintă marja de reverență necesară... Asta nu mă va împiedica să scriu și alte eseuri după asta, dar acelea vor fi adunate în volume de tip deosebit, conținînd altceva, ce voi găsi atunci.*

Am scris deci Matière de Rêve. *Cînd am scris-o am gîndit că i-ar sta foarte bine să fie singură. Apoi lucrînd cu pictori și cu muzicieni, în sfîrșit, cu artiști în general, am compus alte texte de același tip ca acesta și le-am numit* Second sous-sol. *Iar ceea ce apare ca diferență față de acesta este că în* Second sous-sol *am putut folosi drept citate fragmente din primul volum, ceea ce face ca, observați, să existe un fel de perspective ce se nasc în interiorul textului ; în interiorul unui* text *întrezărim un fragment din altul, iar în cazul nostru urmărim un fragment de la un volum la altul. Asta m-a amuzat și am făcut un volum care se numește* Troisième dessous. *Deci în* Matière de rêve *sînt folosite zece romane franceze clasice din secolul al XIX-lea. În* Second sous-sol *sînt folosiți zece autori germani romantici. Putem găsi astfel un conte von Arnim, un conte von Brentano, etc. În* Le troisième dessous, *ei bine, am folosit autori din literatura engleză. Astfel că putem găsi începutul și sfîrșitul lui* David Copperfield. *În vol. IV, care se numește* Quadruple fond, *am folosit mai ales una dintre operele mele. Evident, în acest volum există citate din* Troisième dessous *și din* Second sous-sol *și din* Matière de Rêve. *Mă refer la un libret de operă pe care l-am compus cu un prieten, (o operă pe care am făcut-o cu un amic muzician, o fantezie în genul operei, care se*

* Continuare din nr. 1/1985 al *Revistei de Istorie și Teorie Literară* (n. red.)

numește Votre Faust **) și care este folosit. Dar există și alte multe lucruri folosite aici. Și va urma un al cincilea volum.

La acest al cincilea volum am chibzuit îndelung, m-am gîndit îndelung la titlul lui și cred că i l-am găsit. Dar nu e sigur, motiv pentru care nu vi-l voi spune. În orice caz, principiul acestui al cincilea volum, acesta e precis găsit de mult timp. Este o carte în care povestirile de vise fundamentale, de la care plecînd se stabilesc toate acele comunicări, sînt narațiuni de vise clasice din literatura franceză. Va fi prezentă în special scrisoarea lui Baudelaire despre care am și scris deja o carte, dar va fi și o altă foarte frumoasă povestire de vise ce se află într-un roman de la începutul secolului al XVII-lea francez, Histoire comique de Francion de Charles Sorel***. Apoi își va afla loc unul din marile vise ale lui Huysmans, dintr-o carte ce se numește En route. Va fi de asemenea prezent un text de Gérard de Nerval; pe urmă am nevoie de un al cincilea și aici întîmpin o greutate. Desigur, este o mare ispitire să adopt un fragment din Le rêve de d'Alambert, de Diderot, numai că forma dialogată îmi va cere să-l rescriu, ceea ce nu mă jenează chiar atît, l-aș putea totuși rescrie, dar mi-ar fi plăcut să am un vis suprarealist. Am căutat mult în literatura suprarealistă, unde se găsesc numeroase relatări de vise și trebuie specificat că interesul meu n-a plecat de la suprarealism, dar nu am putut găsi un text care să mă satisfacă și care să nu fie strivit de cele patru povestiri de care dispun. Dar va veni... Poate că au trecut ani de cînd caut și cred că în doi-trei ani voi scoate la cap și această carte și atunci voi decide, sînt aproape sigur că în clipa aceea va apare ceva evident, fie că îmi va conveni un text suprarealist, fie că mă voi hotărî asupra unui alt vis. Acestea pentru al cincilea volum din Matière de rêve...

Aș vrea să vorbesc despre cît mai multe lucruri cu putință, să ating un număr cît mai mare de chestiuni posibile, dar este limpede că nu pot vorbi despre toate. În consecință, sînt obligat să aleg. Ce voi alege? Voi alege acel ceva prin care mi se pare că se poate descoperi restul. Dacă vreți, voi alege ceea ce e metaforă. Care este acest tip special de metaforă? Partea ce reprezintă întregul, partea ce reprezintă cel puțin altceva decît pe sine însăși. Așadar, cînd mă plimb, cînd vorbesc, cînd călătoresc, cînd citesc, în orice activitate, am întotdeauna această întrebare în minte: care este acel ceva dintr-o astfel de activitate, ce-mi va dezvălui și restul? Dar ceea ce mă interesează mai mult este: ce anume îmi indică ceea ce nu mi se vădește de obicei, ce anume mă face să văd că există un zid?

Ceea ce mă interesează mai mult este interstițiul, locul prin care mi se relevă faptul că există ceva ascuns. Așa încît, vedeți, cînd ajungem într-o țară străină, de pildă, într-o călătorie mai mult sau mai puțin oficială, ni se va arăta un număr de lucruri. Putem privi ceea ce ni se arată. Și există o persoană care ne zice: priviți asta. În care caz putem privi exact «asta» Dar putem privi exact ceea ce este alături. Ni se poate arăta un monument superb, ridicat în cinstea vreunui general. Noi nu ne mulțumim să-l privim, ci ne uităm la strada de alături de el, la oamenii care trec pe această stradă. Deci privim marginea lucrurilor, limita lor, ceea ce ne îngăduie să trecem de cealaltă parte, nu? Va să zică nu privim ceea ce ni se arată, ci ceea ce nu ni se arată. Și care este relația dintre ceea ce ni se arată și ceea ce nu ni se arată?

Cînd citesc o carte sau cînd fac critică literară, ori cînd țin vreun curs, caut cu pasiune în autori acel ceva anume, nezărit încă de predecesorii mei. Dacă aceștia nu l-au văzut, asta nu se datorează faptului să ar fi orbi, ci că au privit altfel decît mine, căzînd astfel pe altă fațetă decît mine. Dacă observați, oricînd avem de-a face cu o aparență a autorului, iar eu caut în textul acestuia ceea ce îmi permite să trec dincolo de această aparență, îndărătul ei. Există, de exemplu, o aparență a lui Montaigne, modul obișnuit în care discutăm despre Montaigne. În textul lui Montaigne, eu voi căuta în special ceea ce contravine acestei aparențe, voi căuta acel ceva care îmi înlesnește să trec de cealaltă parte, încercînd să înțeleg de ce a existat această aparență la un moment dat. Și, în orice circumstanță, voi încerca să caut tocmai acest lucru.

** Operă scrisă în colaborare cu Henri Pousseur și montată la Piccola Scala, din Milano, la începutul anului 1969 *(n. trad.)*

*** Charles Sorel, scriitor francez, născut la Paris (aprox. 1600—1674); titlul exact al cărții menționate, datînd din 1623, este *la Vraie Histoire comique de Francion (n. trad.)*

Dar se cuvine să recunosc că lucrurile sînt acelea care mi se arată, sînt atent la asta; iar cînd mă plimb sau cînd citesc, există lucruri ce mă atrag. Și sosește o clipă cînd cutare monument ori cutare tablou. — dacă mă plimb într-un muzeu, nu? — ei bine, există tablouri foarte frumoase, pe care le admir foarte mult, care-mi fac multă plăcere, apoi, în mijlocul acestor tablouri, pe neașteptate apare UNUL, ce mă atrage într-un fel anume, care-mi face semn într-un chip special, da? — are ceva să-mi arate... Iată ceea ce mă pasionează: dacă există un tablou care îmi spune asta (am ceva să-ți arăt) *voi aduna oricîte informații sînt cu putință asupra pictorului, asupra subiectului, etc., pentru a afla de ce tabloul m-a intrigat într-o atare măsură. Și totdeauna găsesc ceva; totdeauna. În clipa cînd facem o carte, ea se poate prezenta în felul următor: aș vrea o carte în care să fie folosite proprietățile cutărui poligon. Pentru că, în acea clipă, se poate să mi se pară că tocmai acea figură prezintă un număr de proprietăți interesante. În momentul cînd această figură îmi face cu ochiul, nu sînt în stare să explic de ce: cîteodată sînt necesari ani de cercetări și experiențe, pentru a ajunge să obții — da, da, da — sensul întreg.*

Am produs în seara aceasta un număr de citate și de relații, care există, evident, între peisajele existenței mele, ori între necazurile și îndoielile existenței mele, exprimate cu absolută simplitate și direct, în roman. Ele pot fi identificate în măsura în care se cunosc, de pildă, acele peisaje; iar cineva care cunoaște Campusul de la Santa Barbara, sau care cunoaște Praga, poate să le recunoască; ori ele pot fi identificate cercetînd biografia: se poate afla cînd am fost la Praga, ș.a.m.d. Plecînd de la aceste date biografice obținute, se pot evidenția fenomenele de transformarea lor, etc. Întrebarea este: plecînd de la acest text din fața noastră, folosindu-ne de un număr de informații, s-ar putea, oare, reconstitui biografia mea? Cred că ar fi un lucru extraordinar. Ceea ce e posibil este ca, plecînd de la acest text, să se scoată în evidență un număr de grîji (de probleme) și, în consecință, să se scoată la lumină anumite aspecte ale biografiei mele, dar nu biografia în întregime, desigur. A povesti totalitatea biografiei cuiva este mult mai artificial decît să descrii complet un aparat.

În cărțile mele, în general, nu se găsește angajare politică, în sensul, să zicem, sartrian. Adică nu aparțin nici unui partid politic și destul de rar mi se întîmplă să fac declarații asupra problemelor politice ale momentului. Ceea ce, bineînțeles, nu mă împiedică să am o personalitate politică, așa cum are fiecare individ. După cum știe tot omul, a nu te preocupa de politică înseamnă să te preocupi de ea într-un anumit fel, să ai o poziție. Dacă vorbesc rareori despre problemele politice ale clipei, asta se datorează faptului că mă interesează mult mai mult ceea ce aș putea numi: problemele politice fundamentale. Avem o viziune a angajării sau a politicului, care este teribil de condiționată de mijloacele noastre de informare, în special de gazetele cotidiene. Există, astfel, oameni ce răspund zi de zi politicii. Și asta poate fi minunat! Există scriitori care au publicat regulat cronici în jurnale, sau au intervenit destul de des în cotidiene. Însă cotidianul nu ne oferă decît o imagine zilnică a realității politice. Iar în istorie există un fenomen ce se desfășoară mult mai lent; viziunea pe care ne-o dau ziarele asupra realității politice este una total insuficientă. Dar lucrurile importante se desfășoară la o scară cu mult mai mare. Adică, în general, ceea ce e important nu este atîta să te zbați pentru a determina pe cineva să-și schimbe votul în trei săptămîni; important este să obții o schimbare a societății în decursul a două-trei secole. Iar relația dintre alegerile ce vor avea loc în trei săptămîni și această schimbare în adîncime este adesea extrem de superficială. Cu alte cuvinte, majoritatea angajamentelor politice fățișe, ce se vor traduce în rezultatul electoral, angajamentele făcute în ziare, sînt pentru mine pseudo-angajamente. În unele cazuri, există voturi ce pot fi decisive sau, în alte cazuri, ele pot deveni noduri ale istoriei, dacă vreți, cu prilejul cărora se hotărăște ceva important într-o singură zi. Dar înțelegeți prea bine că asta se petrece extrem de rar. Desigur că trebuie să fim capabili să identificăm aceste momente în care a lua cuvîntul poate fi un lucru important. Însă, de obicei, un scriitor are lucruri mult mai bune de făcut, decît a face declarații cu prilejul alegerilor electorale ce vor avea loc peste cîteva săptămîni. Asta este. Acum, duceți-vă să visați!...

(Transcriere și traducere de Mihai RĂDULESCU)

SYMPOSION

Hans Robert JAUSS *

AUS ALT MACH NEU ? TRADITION UND INNOVATION IN ÄSTHETISCHER ERFAHRUNG

DIN VECHI NOU ? TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN EXPERIENȚA ESTETICĂ

(II)

«Il faut commencer par le commencement !». Der ironische Rat des französischen Sprichworts führt in eine Folge intrikater Fragen hinein : warum wird der Anfang zum Problem, in der Praxis des Alltags wie im geschichtlichen Handeln, sobald das Gewohnte durchbrochen und Neues begonnen, wenn nicht gar der Zustand der Welt verändert werden soll ? Zum Problem aber nicht weniger für den Betrachter, der als Augenzeuge eines Ereignisses noch nicht abzusehen vermag, was auch dem Anbruch des Neuen — wenn es denn einer ist — hervorgehen kann. Das geflügelte Wort aus dem *Wilhelm Meister : «Aller Anfang ist heiter, die Schwelle ist der Platz der Erwartung»* scheint das Problem im rosaroten Schein des Optimismus zu verbergen. Was der Satz verheisst, setzt indes schon voraus, dass der Lehrling die Schwelle erkannt hat, vor der er steht : den Anfang der bürgerlichen Existenz, mit der seine ästhetische Bildung endigt. Bei Goethe war die Schwelle durch die rechte Frage zur rechten Zeit *(«Ist Felix mein Sohn ?»)* markiert. Die Frage nach ersten Anfängen, nach der Möglichkeit ihrer Erfahrung und weiterhin nach der Abscheidung von Epochen, ihrem faktischen, noch mythischen oder erst retrospektiven Sinn beschäftigt heute Historiker aller Lager. Sie zu bejahen, scheint ein Vorrecht der Geschichte der

«Il faut commencer par le commencement !» *Sfatul ironic al proverbului francez duce la o înșiruire de întrebări complicate : de ce începutul devine o problemă, atît în praxisul cotidian cît și în acțiunea istorică, de îndată ce obișnuitul urmează a fi răsturnat și Noul inaugurat, — dacă nu chiar schimbată întreaga alcătuire a lumii ? Nu mai puțin problematică este pentru observator, martorul ocular al unui eveniment, capacitatea de a prevedea rezultatul apariției Noului — în cazul că acesta într-adevăr există. Cugetarea din* Wilhelm Meister : «Toate începuturile sînt senine, pragul este locul așteptării» — *pare să camufleze problema, dîndu-i o aparentă culoare optimistă. Promisiunea implicată în această frază presupune însă faptul că ucenicul a recunoscut pragul în fața căruia se află : începutul existenței burgheze, cu care se încheie educația sa estetică. La Goethe pragul a fost marcat prin întrebarea potrivită rostită la momentul potrivit* («Este Felix fiul meu ?»). *Problema primelor începuturi, posibilitatea aflării lor și, mai departe, separarea epocilor în funcție de conținutul lor faptic, de sensul lor încă mitic sau abia retrospectiv, îi preocupă astăzi pe toți istoricii. Confirmarea ei revine cu precădere istoriei artelor, care îi contestă rigurozitatea pragmatismului istoric :* «Nu există dovezi ale unor transformări radicale. Sfîrșitul unei epoci este

---

* Continuare din nr. 1/1985 al *Revistei de istorie și teorie literară* (n. red.).

Kunst zu sein, das ihr die Strenge der historischen Pragmatik bestreitet: *«Es gibt keine Zeugen von Epochenumbrüchen. Die Epochenwende ist ein unmerklicher Limes, an kein prägnantes Datum oder Ereignis evident gebunden. Aber in einer differentiellen Betrachtung markiert sich eine Schwelle, die als entweder noch nicht erreichte oder schon überschrittene ermittelt werden kann»* [14].

Es wäre vermessen, dieser These in toto zu widersprechen, hatte ihr Urheber, Hans Blumenberg, doch selbst am meisten dazu beigetragen, Strukturen des Epochenwandels durch din Einführung der Kategorien von *«Epochenschwelle und Rezeption»* (1958) zu erhellen und seither dem Beginn der Neuzeit die einschlägigsten Forschungen gewidmet; diese lassen den unmerklichen Limes unter der Oberfläche der Chronologie schärfer als je erkennen, der gerade an dieser Epochenschwelle *par excellence* auch von grossen Limesfiguren wie dem Cusaner und dem Nolaner nicht in ereignishafter Evidenz bezeugt worden ist. Gleichwohl provoziert Blumenbergs These die Gegenfrage, ob die vehemente Kritik an der *«rhetorischen Hyperbel vom Epochenmachenden»* (S. 7) so weit getrieben werden musste, die Bezeugbarkeit und damit die Erfahrbarkeit des Neuen in der Geschichte überhaupt in Zweifel zu ziehen. Ist hier Blumenbergs neue Sicht auf die Selbsterschaffung der Neuzeit, die *«im Unterschied zum Mittelalter nicht eher da ist als ihre Selbstauslegung» (s. 19)*, oder in einer früheren Formulierung — auf die *«singuläre Situation von Herausforderung und Selbstbehauptung (...) in der die unvergleichliche Energie des Anlaufs der Neuzeit entspringt»* [15], etwa selbstjener Erosion durch den historischen Fleiss anheimgefallen, der Limes — und Gründerfiguren im Fortschreiten historischer Erkenntnis mit der perspektivischen Relationierung und Zerfaserung aller Epochenschwellen unweigerlich zu erliegen scheinen (S. 21/22)? Gilt nicht auch und gerade für das Selbstbewusstsein in der beginnenden Neuzeit, dass der erst *ex eventu* in ihren Verschiebung verfolgbaren und markierbaren Grenzlinie zwischen dem «Noch nicht» und dem «Nicht mehr» schon in actu eine Erfahrung des Übergangs vom Alten zum Neuen vor-

o limită imperceptibilă, nelegată în mod evident de o dată importantă sau de un eveniment. Însă la o examinare diferențială se poate distinge un prag, încă neatins sau deja depășit» [14].

Ar fi nepotrivit să respingi această teză în toto *din moment ce inițiatorul ei, Hans Blumenberg, a contribuit în chip decisiv prin introducerea categoriilor · «prag de epocă»* [Epochenschwelle] *și «receptare» — 1958, la lămurirea unor structuri ale schimbării epocilor, și a dedicat de atunci încoace competente cercetări începuturilor epocii moderne; acestea permit ca imperceptibila limită ascunsă sub suprafața cronologiei să iasă în evidență mai bine ca oricînd: o limită care la acest început de epocă* par excellence *n-a putut fi sesizată nici măcar de marile figuri de răscruce precum Nicolaus Cusanus și Giordano Bruno. Cu toate acestea, teza lui Blumenberg provoacă o altă întrebare, și anume dacă vehementa critică la adresa «hiperbolei* retorice *a epocalului»* [das Epochenmachende] *(p. 7) trebuia dusă atît de departe, încît să pună într-adevăr la îndoială capacitatea Noului de a fi dovedit și, prin urmare, de a fi receptat în istorie. Nu cade oare pradă acelei «eroziuni prin supralicitare istorică» însăși noua opinie a lui Blumenberg privitoare la creația prin sine însăși a epocii moderne care, «spre deosebire de evul mediu, nu apare înainte de a se fi autodefinit» (p. 19), sau mai vechea sa teorie despre «situația* singulară, *creată de provocare și de autoafirmare (...), în care își are originea energia fără egal ce a determinat elanul epocii moderne»* [15] *— o eroziune căreia, prin relaționare perspectivistă și destrămarea tuturor pragurilor dintre epoci în evoluția cunoașterii istorice, par să-i fi căzut definitiv victime atît toate elementele limitrofe, cît și figurile întemeietorilor (p. 21/22)? Nu este oare valabil și pentru, sau tocmai pentru conștiința de sine a începuturilor moderne, faptul că linia despărțitoare dintre «nu încă» și «nu mai», ce poate fi urmărită și marcată* ex eventu *în deplasările pe care le înregistrează, ar trebui să fie precedată* in actu *de o experiență a trecerii de la Vechi la Nou, trecere care, dacă nu poate fi recunoscută sau*

[14] H. Blumenberg: *Aspekte der Epochenschwelle — Cusaner und Nolaner*, Frankfurt 1976 (stw 174), S. 20. — Danach wird im F. mit Angabe der Seitenzahl im Text zitiert. Vgl. ferner: «Epochenschwelle und Rezeption», in: *Philosophische Rundschau* 6 (1958), S. 94—120.

[15] *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Frankfurt, 1974 (stw 75), S. 170.

aufgehen musste, der wenn nicht als Schwelle erkannt und loziert, so doch im Bruch zwischen Erwartung und Erfahrung als Horizontwandel bewusst werden konnte?

Die Asymmetrie von Erwartung und Erfahrung ist nach Reinhart Koselleck [16] immer auch schon die hermeneutische Bedingung, geschichtliche Erfahrung im Vergangenen zu rekonstruieren: auch wo ausdrückliche Zeugnisse für Epochenumbrüche fehlen, lässt sich die Schwelle vom Alten zum Neuen aus der Diskrepanz von geschlossenem Erfahrungsraum und offenem Erwartungshorizont erschliessen. Dabei kann neue Erwartung, die nicht mehr aus sedimentierter Erfahrung ableitbar ist, sowohl durch «Ereignisschüsse» als auch durch Antizipation (in Gestalt von Prognosen, Utopien oder imaginativer Vorzeichnung) ausgelöst werden. Die *«absolute Metapher»* der Epochenschwelle wird dadurch keineswegs erübrigt: sie kann dazu dienen, das erst zögernd oder schon emphatisch, verfrüht oder verspätet sich äussernde Epochenbewusstsein in Kategorien der Gleichzeitigkeit oder des Ungleichzeitigen zu erfassen. Dabei gewinnen die Bildfelder, in denen sich das erste Bewusstsein vom Anbruch des Neuen artikuliert, besonderen Zeugniswert. Im Falle des Epochenumbruchs vom Mittelalter zur Neuzeit ist nicht allein an die Metaphorik des Erwachens, des neuen Lichts, der Wiedergeburt, des Auferstehens, der renovatio und reformatio, sondern auch an das paulinische Paradigma der conversio zu erinnern. Das letztere, für die Scheidung der Geister und der Zeiten am Beginn der Neuzeit besonders folgenreich, wurde bisher — wie mir scheint — noch nicht hinreichend gewürdigt, obschon es — so meine These — in der Begriffsgeschichte von *epoché* die Umkehrung der antiken Bedeutung des Ruhe- oder Scheitelpunkts in die moderne Bedeutung des Anfangsereignisses, mit dem sich die Dinge irreversibel ändern, am ehesten erklärt.

Die so einsichtige, für alle Geschichtsschreibung schwer entbehrliche Metapher der Epochenschwelle bringt zunächst das Dilemma mit sich, dass wir zwar im Alltag sogleich bemerken, welche Räume eine Schwelle teilt, woher wir kommen und wohin wir gehen, wenn wir die Schwelle überschreiten, nicht aber in der aktuellen Erfahrung

localizată ca prag, putea fi conștientizată măcar ca o schimbare de orizont în ruptura dintre așteptare și experiență?

Asimetria dintre așteptare și experiență este întotdeauna, potrivit lui Reinhardt Koselleck [16], și condiția hermeneutică a reconstruirii experienței istorice pe baza trecutului; chiar și acolo unde lipsesc dovezile clare ale transformării unor epoci, pragul de trecere de la Vechi la Nou poate fi dedus din discrepanța existentă între spațiul închis al experienței și orizontul deschis al așteptării. În plus, o nouă așteptare, care nu mai rezultă dintr-o experiență sedimentată, poate fi declanșată atît prin precipitarea evenimentelor cît și prin anticipare (sub formă de prognoze, utopii sau modele imaginative). «Metafora absolută» a pragului de epocă nu devine prin aceasta nici într-un caz de prisos: ea poate servi la cuprinderea în categoriile de simultaneitate sau de nesimultaneitate a ceea ce exprimă, timid sau emfatic, prea devreme sau cu întîrziere, conștiința epocii. În felul acesta, imaginile în care se articulează conștientizarea începuturilor Noului capătă o deosebită valoare de mărturie. În cazul trecerii de la evul mediu la epoca modernă trebuie amintită nu doar metaforica deșteptării, a noii lumini, a renașterii, a resurecției, a acelor renovatio *și* reformatio, *ci și paradigma paulinică a ceea ce se înțelege prin* conversio. *Aceasta din urmă, deosebit de bogată în consecințe pentru separarea concepțiilor și a perioadelor la începutul epocii moderne, nu a fost încă suficient prețuită — după cum mi se pare — deși, potrivit tezei mele, ea explică cel mai bine în istoria conceptului de* epoché *transformarea sensului antic de punct de repaos sau punct culminant, într-un sens modern de eveniment inițial, prin care lucrurile se schimbă ireversibil.*

Această atît de iscusită metaforă a pragului de epocă, de care orice scriere a istoriei cu greu se poate dispensa, aduce cu sine în primul rînd o dilemă, și anume faptul că în viața cotidiană observăm imediat ce spații sînt separate de un prag, de unde venim și încotro ne ducem, în timp ce lucrurile nu stau la fel în cazul experienței actuale a istoriei. Fiecare manual de istorie este de obicei sistematic împărțit pe epoci — cel puțin pînă la conjunc-

[16] *Vergangene Zukunft – Zur Semantik geschichtlicher Zeiten,* Frankfurt 1979, S. 355 ff.

der Geschichte. Zwar pflegt jedes Geschichtsbuch — zumindest bis zur Hochkonjunktur der Nouvelle Histoire — so übersichtlich in Epochen untergeteilt zu sein, als ob die Schnittpunkte zwischen dem Ende des Alten und dem Anfang des Neuen allemal so real und bemerkbar gewesen seien, wie es die Metapher der Schwelle glaubhaft machen will. Sie vermag dies nicht zuletzt auch darum, weil sie ihr mythisches Analogon in einem Ritual der Reinigung oder Wiedergeburt hat — dem heiligen Tor, das den verwandelt, der unter ihm hindurchschreitet, wie auch der *porta triumphalis*, hinter der alle Befleckung und Schuld des mordenden Krieges vom Feldherrn und seinem Heer genommen ist [17]. Zehrt die Behauptung absoluter Anfänge in der Geschichte von solch mythischer Prägnanz, so hat doch das Sinnbedürfnis, das eigene Leben wie die Geschichte in epochalen Zeitgestalten zu erfahren, ihre Entmythisierung überdauert. Auch wenn man der Einsicht der historischen Kritik : «*Der Mensch macht zwar die Geschichte, aber er macht nicht die Epoche*» (S. 31) zustimmen muss, bewahrt die Metapher der Epochenschwelle noch ein hermeneutisches Recht. Nimmt man sie historisch beim Wort, so verdeutlicht sie an der Erfahrung des geschichtlichen Wandels, dass sich der Übergang vom Alten zum Neuen keineswegs mit einem Mal und vollständig zu vollziehen pflegt (selbst Gründerfiguren führen noch manches alte Gepäck über die Schwelle mit) und dass dieselbe Schwelle nicht allen Zeitgenossen in gleicher Weise zu Gebote steht (manche scheuen erst noch vor ihr zurück, manche überschreiten sie mit rückwärtsgewandtem Blick, manche bleiben überhaupt vor ihr zurück).

Das gilt selbst dort, wo es ein prägnantes Anfangsereignis gab, wie im Falle von Christi Geburt, die — sieht man auf die Folgewirkung — abendländische Geschichte in einen unumkehrbaren Prozess stellte und ineins damit radikal in einen Vorher und Nachher teilte. Blumenberg zufolge hätte das Christentum «*erst sehr spät für sich in Anspruch genommen, eine neue Phase der Geschichte eingeleitet zu haben. Dies war ihm zunächts wegen seiner eschatologischen Geschichtswidrigkeit und der daraus zumindest folgenden Geschichtslosigkeit ganz und gar verwehrt*»

tura de vîrf a ceea ce numim Nouvelle Histoire — *ca și cum punctele de delimitare între sfîrșitul Vechiului și începutul Noului ar fi fost întotdeauna atît de reale și de vizibile cum vrea să ne facă s-o credem metafora pragului. Ea reușește aceasta, nu în ultimul rînd, și datorită faptului că își are analogia mitică într-un ritual al purificării sau renașterii — poarta sfîntă care-l transformă pe cel care trece pe sub ea, ca și* porta triumphalis, *dincolo de care, comandantul și oștirea sa sînt absolviți de orice vină și dezonoare a războiului ucigaș* [17]. *Dacă teza începuturilor absolute în istorie trăiește pe baza unei asemenea pregnante expresivități mitice, atunci nevoia de sens, de a descifra atît existența actuală cît și istoria în figurile marcante ale epocilor, a supraviețuit propriei sale demitizări. Chiar dacă trebuie să fim de acord cu judecata criticii istorice : «Omul creează într-adevăr istoria, dar el nu creează epoca» (p. 31), metafora pragului dintre epoci încă mai păstrează un drept hermeneutic. Dacă o considerăm textual, din punct de vedere istoric ea explică prin experiența schimbărilor istorice atît faptul că trecerea de la Vechi la Nou nu se petrece nicicum dintr-o dată și în întregime (chiar fondatorii mai duc peste prag o parte din vechiul bagaj), cît și realitatea că același prag nu stă în aceeași măsură la dispoziția tuturor contemporanilor (unii se intimidează în fața lui, unii îl trec cu privirile îndreptate înapoi, iar alții rămîn într-adevăr în urmă).*

Acest lucru este valabil chiar și acolo unde există un eveniment inițial pregnant, ca în cazul nașterii lui Crist, care — după cum o arată consecințele — a așezat istoria apuseană pe un făgaș fără întoarcere și care, în același timp, a creat o distincție radicală între înainte *și* după. *Potrivit lui Blumenberg, creștinismul și-ar fi «*revendicat foarte tîrziu inițierea unei noi faze a istoriei. Acest lucru îi era interzis, în primul rînd, de repulsia escatologică față de istorie și de lipsa de istoricitate ce decurge de aici» *(p. 19). Fie ca examinarea acestei afirmații să rămînă la aprecierea teologului ! În plus, ar fi necesar să vedem dacă imaginea creștină despre Vechi și Nou nu a persistat și în experiența transformării epo-*

[17] F. Noack : *Triumph und Triumphbogen*, Leipzig 1928 (Vorträge der Bibliothek Warburg V), S. 150 ff.

(S. 19). Die Prüfung dieser Behauptung sei der Kompetenz des Theologen anheim gestellt. Dabei ware wohl auch zu bedenken, ob das christliche Bildfeld von Alt und Neu nicht auch dann noch in der Erfahrung von Epochenumbrüchen — von «Renaissancen» wie der karolingischen, der des 12. Jahrhunderts und der des Humanismus am Beginn der Neuzeit — persistierte, als die eschatologische Naherwartung der Apokalypse des Johannes mit ihrer Verheissung: «*Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde; denn der erste Himmel und die Erde sind verschwunden und das Meer ist nicht mehr*» (Ap. 21, 1) ausgeblieben war.

Zwar haben die Kirchenväter gegen die Gnosis, die das Neue zum «Fremden» radikalisierte, die Identität des *Deus creator et salvator* wie der *einen* Schöpfung der Welt behauptet und «*das Neue mit Hilfe der Kategorie „re" und die Hoffnung mit Hilfe der Anamnesis des heilen Ursprungs domestiziert*»[18]. Doch dürfte diese theologische Entschärfung des Neuen als des Ganz-Anderen der End- und Heilszeit schwerlich an die innergeschichtliche Zäsur des post Christum natum, an den Prototyp der alles verändernden Teilung der Weltzeit in ein Vorher und Nachher, gerührt haben. Zumal das Paradigma der christlichen Chronologie im Selbstverständnis der folgenden Epochen, am Anbruch einer neuen Zeit zu stehen, die sich vom erschöpften Alten entschieden abkehrt, auch dort ein zweites christliches Paradigma begründet werden konnte, das vom Suspens der Eschatologie nicht betroffen war — der paulinische Begriff des Christen als «*neue Kreatur*»: «*Ist somit jemand in Christus, so ist er ein neues Geschöpf. Das Alte ist vergangen, siehe, es ist neu geworden*» (2. Kor. 5, 17). Stand dieser spezifisch christliche Begriff des qualitativ Neuen, das aus der Krisis des Alten hervorbricht und das damit Vergangene für immer abscheidet, auch Pate, als sich das Epochenbewusstsein den beginnenden Neuzeit christlich als «*renovatio*» oder profan als «*rinascita*» artikulierte und dabei die Kategorie «*re*» noch benötigte, um die Erwartung des Neuen vor dem normativen Horizont des Alten als Wiederaneignung eines ursprünglichen, verfallenen oder vergessenen Wahren zu legitimieren? *cilor — a diferitelor renașteri, precum cea carolingiană, cea din secolul al XII-lea și cea a umanismului de la începutul epocii moderne, cînd așteptarea escatologică a apropiatei apocalipse a lui Ioan, cu profeția ei, nu se împlinise:* «Și am văzut un nou cer și un nou pămînt; deoarece primul cer și pămîntul au dispărut și marea nu mai există» *(Ap. 21,1).*

Într-adevăr, părinții bisericii au susținut identitatea acelui Deus creator et salvator, *cît și ideea unei* unice *creații a lumii, împotriva gnozei care radicaliza Noul în sensul de «necunoscut»; ei au* «domesticit Noul cu ajutorul categoriei „re" și speranța cu ajutorul anamnezei originii divine»[18]. *Totuși este greu de presupus că această atenuare teologică a Noului, a ideii de Total-Diferit a timpului de apoi și a timpului mîntuirii, ar fi afectat cezura intern istorică a unui* post Christum natum *și prototipul divizării decisive a existenței lumii între un înainte și un După, divizare care schimbă totul. Mai cles că, în conștiința epocilor următoare, paradigma cronologiei creștine de a se afla la începutul unor timpuri noi, care se îndepărtează în mod hotărîtor de ceea ce aparține trecutului, putea fi motivată și printr-o a doua paradigmă creștină, neafectată de suspendarea escatologiei — conceptul paulinic de creștin ca* «nouă ființă»: «Dacă cineva este deci întru Cristos, atunci el este o nouă făptură. Vechiul a trecut, privește, a devenit Nou» *(2. Cor., 5, 17). Oare acest concept specific creștin al calitativ Noului, care izbucnește din criza Vechiului și care se separă astfel pentru totdeauna de ceea ce a trecut, nu a servit ca martor atunci cînd conștiința de sine a epocii moderne incipiente se contura, din punct de vedere creștin, drept* «renovatio» *sau, sub aspect profan, drept* «rinascita», *necesitînd tocmai de aceea categoria «re», pentru a legitima așteptarea Noului în fața orizontului normativ al Vechiului ca reinsușire a unui adevăr inițial, degradat sau uitat? Dacă, după Hans Blumenberg,*

[18] J. Moltmann, Artikel: «Neu, das Neue», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. J. Ritter / K. Gründer, Bd. 6. Basel / Stuttgart, 1984.

Wenn nach Hans Blumenberg das Selbstbewusstse in der Neuzeit mit ihrem Anspruch, Geschichte ab ovo zu inaugurieren, nicht eher da war als ihre Selbstauslegung und wenn sie damit in der Tat *«den Epochenbegriff selbst zum signifikanten Element der Epoche (gemacht hat)»* (S. 19), steht dann nicht zu vermuten, dass diese Wende, in der die antike Bedeutung von *epoché* gerade zu umgekehrt worden ist, vom christlichen Paradigma der *conversio* (des Neuen in seiner eschatologischen Gestalt) mitbedingt, das heisst: als seine Umdeutung oder *«provokative Säkularisation»* hervorgetrieben war? Dazu verlohnt sich ein Rückblick auf die frühneuzeitliche Umbesetzung des Bildfelds vom anbrechenden Neuen.

Als fast schon proverbialer Zeuge des Epochenumbruchs vom Mittelalter zur Neuzeit ist zuerst Petrarca zu nennen. Gewiss schrieb er auch als erster militanter Humanist noch nicht im Bewusstsein, «Epoche zu machen» und dereinst als Grundfigur der Renaissance zu gelten; doch bezeugen seine Briefe, dass ihm durchaus bewusst war, am Anbruch einer neuen Zeit zu stehen, mit der eine «Zeit der Dunkelheit» ihre Ende fand. Sein Brief an Giovanni Colonna, in Erinnerung an den Romaufenthalt von 1341 verfasst, schlägt vor, die Geschichte in zwei grosse Epochen, die antike und die moderne, aufzuteilen, mit dem Sieg des Christentums über Rom als historischer Grenzmarke, so dass dem Untergang des römischen Imperiums mit seiner Kultur nunmehr die Stelle zufiel, die im Geschichtsbild des Mittelalters einzig der heilsgeschichtlichen Zäsur der Geburt Christi zukam. Das Paradigma der urchristlichen Epochenwende legitimiert dabei nicht allein ein neues Geschichtsbild, sondern auch die Negierung der jetzt abzuscheidenden, nahen Vergangenheit des *«dunklen Mittelalters»*: wie dereinst Christus das Licht des Glaubens in die Dunkelheit brachte, in der die Heiden lebten, so soll nun das Licht der antiken Kultur das Dunkel der mittelalterlichen Barbarei überstrahlen [19].

Dunkelheit und Barbarei gehören in das Bildfeld einer rigorosen Verwerfung der nahen Vergangenheit, bei der es für das (noch keine Autonomie beanspruchende) Selbstbewusstse in dieser Moderne erst noch einer legitimierenden

conștiința de sine a epocii moderne, cu pretenția ei de a inaugura istoria ab ovo, n-ar fi apărut înaintea propriei autodefiniri, făcînd, în acest fel, ca «însuși conceptul de epocă să devină elementul semnificativ al epocii» (p. 19), nu se poate presupune atunci că această schimbare, prin care semnificația antică de epoché s-a transformat în chiar opusul ei, a fost pusă în evidență și cu ajutorul paradigmei creștine a lui conversio (a Noului în forma sa escatologică), mai bine zis ca o interpretare sau «secularizare provocativă» a sa? Merită de aceea să privim retrospectiv invazia Noului în cîmpul imagistic al modernității timpurii.

Ca martor aproape proverbial al perioadei de trecere de la evul mediu la epoca modernă, ar trebui numit în primul rînd Petrarca. Desigur, în calitate de prim umanist militant, el nu a scris cu conștiința de a «a face epocă» și de a fi considerat într-o zi întemeietorul Renașterii; totuși, scrisorile lui dovedesc faptul că era absolut conștient de începutul unei noi ere, care punea capăt unei «epoci de întuneric». Scrisoarea sa către Giovanni Colonna, concepută în amintirea șederii la Roma în 1341, propune împărțirea istoriei în două mari epoci, antică și modernă, considerînd victoria creștinismului asupra Romei ca punct de demarcație istorică, astfel încît, decăderii imperiului roman, cu întreaga sa cultură, îi revenea de aici înainte locul care, în istoria evului mediu, îi era atribuit doar cezurii creștine a nașterii lui Crist. Paradigma sfîrșitului epocii de creștinism primitiv legitimează nu numai o nouă imagine a istoriei, ci și negarea trecutului apropiat, a «întunecatului ev mediu»: așa cum odinioară Crist adusese lumina credinței în întunericul în care trăiau păgînii, tot așa, strălucirea culturii antice luminează acum întunericul barbariei medievale [19].

Obscuritatea și barbaria aparțin sferei de reprezentări a unei respingeri riguroase a trecutului apropiat, în care, pentru conștiința de sine a modernității (fără vreo pretenție de autonomie), mai era nevoie de o reintoarcere cu virtuți de legitimare la un trecut ideal, identificat cu antichitatea. Dacă astfel se explică conjunctura sferei de reprezentări ciclice ale renașterii (rinascita), *atunci*

[19] Ausführlicher und mit Belegen zum F. in Vf: *Literaturgeschichte als Provokation.* Frankfurt 1970, S. 23—29 (hier S. 25).

Rückwendung auf eine ideale Vergangenheit, der aus der Zeitferne zurückgeholten Antike bedurfte. Erklärt sich daraus die Konjunktur des zyklischen Bildfelds der Wiedergeburt *(rinascita)*, so konkurrieren mit ihm von Anbeginn Metaphern wie Rückkehr aus dem Exil oder Auferstehung, die den Anbruch des Neuen als einen unumkehrbaren Prozess verstehen lassen, den das Paradigma der paulinischen *conversio* am schärfsten erfassbar macht. Es dürfte dem Ausruf zugrundeliegen, mit dem Ulrich von Hutten den Glückgefühl, jetzt und hier in einer neu hervorgegangenen Welt zu leben, die Formulierung gegeben hat, die als geflügeltes Wort: *«O saeculum! O litterae! Juvat vivere, etsi quiescere nondum juvat»* ein Prototyp des emphatischen Epochenbegriffs der Neuzeit geworden ist. Denn es setzt nicht allein die Auferweckung zu neuem Leben, sondern auch den Tod des *«alten Menschen»* voraus (Röm. 6,4) — eine Verwerfung des Vergangenen, die sich zu der antiken Gebärde des Triumphs übersteigert: *«Heus tu, accipe laquium, exilium prospice»*. Auch am Beginn der Reformation wurde die neue Botschaft durch eine ostentative Vernichtung des Alten sanktioniert. Am Morgen des 10. Dezember 1520 hat Luther mit der Bannbulle Leos X. zusammen das *Decretum Gratiani* und die päpstlichen Dekretalensammlungen — die Rechtsbücher der katholischen Christenheit — verbrannt: *«die Tradition war hingerichtet worden»* [20].

Wenn sich Antike und Moderne — zumindest seit Descartes, der dem Selbstverständnis der Neuzeit die Kategorien des methodischen Zweifels und des absoluten, nur in sich selbst gegründeten Anfangs mitgegeben hat [21] — wie schon bemerkt nach dem epistemologischen Vorrang des Alten über das Neue, respective des Neuen über das Alte, scheiden lassen, hätte das christiche Paradigma des Neuen, mit dem sich für die Welt — durch die Inkarnation Christi — wie für den einzelnen Menschen — durch seine Konversion — alles verändert, den Epochenumbruch zur Neuzeit vorgeprägt und selbst noch — als latentes Muster — in den folgenden politischen und ästhetischen Revolutionen, die sich von aller Tradition und der christlichen zumal abkehrten, das

ea este concurată de la început de metafore precum: întoarcerea din exil sau resurecția, ce permit ca instaurarea Noului să fie înțeleasă ca un proces ireversibil, pe care paradigma acelei conversio *paulinice o face în cel mai înalt grad sesizabilă. Aceasta pare să stea la baza exclamației prin care Ulrich von Hutten a dat glas fericirii de a trăi acum și aici, într-o lume abia născută, o formulare care a devenit, ca dicton, un prototip al conceptului emfatic de epocă modernă:* «O saeculum! O litterae! juvat vivere, ets i quiesecere nondum juvat». *Deoarece ea nu implică doar trezirea la o nouă viață, ci și dispariția «omului vechi» (Rom. 6,4) — o respingere a trecutului, care se ridică la gestul antic al triumfului:* «Heus tu, accipe laquium, exilium prospice». *Și la începutul Reformei noul mesaj a fost sancționat printr-o ostentativă distrugere a Vechiului. În dimineața zilei de 10 decembrie 1520, Luther a ars, odată cu bula de excomunicare a papei Leon al X-lea, și acel* Decretum Gratiani, *precum și colecțiile de scrisori papale care răspundeau problemelor litigioase din cadrul bisericii — tratate juridice ale creștinătății catolice:* «tradiția fusese nimicită» [20].

Dacă Antichitatea și Modernitatea — cel puțin de la Descartes încoace, care a încredințat cunoașterii de sine a epocii moderne categoriile îndoielii metodice și ale începutului absolut, fondat în sine însuși [21] *— se pot deosebi, după cum s-a observat, în funcție de superioritatea epistemologică a Vechiului față de Nou, respectiv a Noului față de Vechi, atunci paradigma creștină a Noului cu care, odată cu încarnarea lui Crist, se schimbă totul atît pentru lume cît și pentru fiecare individ în parte, — prin conversiune, — ar fi putut schița trecerea la epoca modernă și, de asemenea, ar fi putut anticipa — ca model latent — prerogativele Noului în viitoarele revoluții politice și estetice, care s-au îndepărtat de orice tradiție, și mai cu seamă de cea creștină. În acest proces de continuă și tot mai accelerată naștere de epoci tot mai scurte, așteptarea estetică a experienței istorice a Noului este, în mod evident, cea care a luat-o înainte. Reinhart Kosselleck a ară-*

[20] Nach H. Fuhrmann: «Die Fälschungen im Mittelalter», in *Historische Zeitschrift* Heft 197/3, 1963, S. 549.

[21] Nach H. Blumenberg (wie Anm. 15), S. 164.

Vorrecht des Neuen antizipiert. In diesem Prozess einer fortgesetzten und sich beschleunigenden Bildung immer kürzeren Epochen ist offenbar die ästhetische Erwartung der historischen Erfahrung des Neuen immer wieder vorausgelaufen. Reinhart Kosselleck hat dies für die grossen Epochenbegriffe Mittelalter, Renaissance, Reformation, das Kolloquium *Poetik und Hermeneutik* XII für die an der Literatur, Kunst- und Stilgeschichte gebildeten Perioden im 19. Jahrhundert gezeigt; sie waren zunächst mehr oder minder literarisch und ästhetisch konzipiert, bevor sie in oft langen Durchsetzungsgeschichten allgemein-historisch anerkannt und aufgearbeitet wurden. Will man hier von einem historischen Avantgardismus der ästhetischen Erfahrung sprechen, so gewinnt dieser seine letzte Pointe aus der Begriffsgeschichte von Avantgarde selbst. Denn diese militärische Metapher, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts ihre politische Hochkonjunktur erlangte [22], war selbst wieder literarisch-ästhetischen Ursprungs. Etienne Pasquier hat sie zuerst für die Entwicklung der französischen Dichtung in der Renaissance gebraucht: *«Ce fut une belle guerre que l'on entreprit alors contre l'ignorance, dont j'attribue l'avantgarde à Scève, Bèze et Pelletier; ou si vous voulez autrement, ce furent les avant-coureurs des autres Poètes»* [23].

Auch in der Wortgeschichte zeigt sich der Bedeutungswandel vom alten chronologischen zum modernen geschichtlichen Epochenbegriff an der Schwelle der *«Sattelzeit»* zuerst bei literarischen Zeugen der Aufklärung an. Als Zeitrechnungsbegriff, der erlaubt, die *series temporum* durch Zeitpunkte oder Eckdaten zu gliedern, seit dem 16. Jahrhundert eingeführt, gewinnt Epoche in Bossuets Universalgeschichte, angekündigt mit dem neuen Untertitel: *Les époques ou la suite des temps*, die inhaltliche Bedeutung eines grossen Ereignisses: *«ainsi, dans l'ordre des siècles, il faut avoir certains temps marqués par quelque grand événement auquel on rapporte tout le reste»*; doch hat *Bossuet den damit angezeigten* Ereignischarakter des eingetretenen Neuen sogleich wieder auf die alte Bedeutung des Halte- oder Ruhepunkts zurückbezogen, der dem Geschichtsschreiber erlaube, das Vorher und *tat aceasta cu privire la marile concepte definitorii ale epocilor — Ev Mediu, Renaștere, Reformă — iar* Colocviul de poetică și hermeneutică *XII, referindu-se la perioadele din literatură, istoria artei și a stilului, a demonstrat-o în cadrul secolului al XIX-lea: ele au fost concepute, mai întîi, într-o manieră mai mult sau mai puțin literară și estetică, înainte de a fi fost recunoscute în plan general-istoric, după îndelungi dispute, și înainte de a fi fost prelucrate din punct de vedere pragmatic. Dacă dorim să discutăm aici despre un avangardism istoric al experienței estetice, aceasta își dobîndește semnificația maximă din însăși istoria conceptului de avangardă. Căci această metaforă militară, ajunsă la mijlocul secolului al XIX-lea la o popularitate politică excepțională* [22], *era ea însăși de origine literar-estetică. Etienne Pasquier a folosit-o primul referindu-se la evoluția creației literare franceze din epoca Renașterii: «*Ce fut une belle guerre que l'on entreprit alors contre l'ignorance, dont j'attribue l'avantgarde à Scève, Bèze et Pelletier; ou si vous voulez autrement, ce furent les avant-coureurs des autres Poètes» [23].

*Și în istoria cuvîntului modificarea de sens, trecerea de la conceptul vechi de epocă, cronologic, la cel modern, istoric, se manifestă, în pragul «*momentului de afirmare*», mai întîi la martorii literari ai iluminismului. Introdus în secolul al XVI-lea ca un concept de calculare a timpului, care permite divizarea acelor* series temporum *cu ajutorul unor momente sau date cruciale, conceptul de epocă dobîndește în Istoria universală a lui Bossuet semnificația — anunțată prin noul subtitlu:* Les époques ou la suite des temps — *de eveniment important: «*ainsi, dans l'ordre des siècles, il faut avoir certains temps marqués par quelque grand événement auquel on rapporte tout le reste»; *însă imediat, Bossuet a raportat iarăși acest caracter de eveniment al noului la vechiul sens, de punct de sprijin și de repaus care ar permite istoricului să aibă, netulburat de anacronisme, o privire de ansamblu asupra a ceea ce a fost* înainte *și ceea ce a fost după: «*c'est ce qui s'appelle **époque**, d'un mot grec qui signifie **s'arrêter**, parce qu'on s'arrête là pour considérer comme d'un lieu de repos tout ce qui est arrivé devant ou après, et éviter par ce moyen

[22] Besonders durch den Saint-Simonismus, nach H. Böhringer 1 «Avantgarde — Geschichte einer Metapher», in *Archiv für Begriffsgeschichte* 22 (1978), S. 90—114.

[23] *Trésor de la langue française*, hg. P. Imbs, Paris 1974, Bd. 3, S. 1057.

Nachher unbeirrt durch Anachronismen zu überschauen : «*c'est ce qui s'appelle* **époque**, *d'un mot grec qui signifie s'arrêter, parce qu'on* **s'arrête** *là pour considérer comme d'un lieu de repos tout ce qui est arrivé devant ou après, et éviter par ce moyen les anachronismes, c'est-à-dire, cette sorte d'erreur qui fait confondre les temps*» [24]. Der Artikel in D'Alemberts Enzyklopädie übernimmt diese Definition fast wörtlich, stellt die Regel auf, den für die historische Chronologie so nützlichen Begriff der Epoche wohldosiert — weder zu viel noch zu wenig — zu gebrauchen, und findet es kaum überraschend, dass die Nationen verschiedene Epochen unterscheiden : da es keine astronomischen Gründe gäbe, die eine der andern vorzuziehen, sei ihre Fixierung «*purement arbitraire*». Zur gleichen Zeit wird aber auch schon der hier noch verdeckte Ereignischarakter von Epoche in zwei Neuprägungen ans Licht gezogen : nicht mehr der Zeitpunkt, der zwei Perioden zu scheiden erlaubt, sondern das Anfangsereignis, aus dem das Neue durch eine «Revolution» der Dinge im unumkehrbaren Sinn hervorgeht, soll nunmehr den Epochenbegriff bestimmen !

Nicht erst bei Kant (im *Streit der Fakultäten* zum «*epochemachenden Einfluss*» der Revolution von 1789), schon bei Diderot (*Sur la princesse d'Ashkow*) findet sich die Wendung : «*ce projet fera époque*» [25], mithin Epoche in der Bedeutung eines Ereignisses, das etwas Neues zeitigt, was sich nicht aus dem Alten ableiten und auf das zurückführen lässt, was «immer schon dagewesen ist». Und in Rousseaus *Discours sur l'inégalité parmi les hommes* von 1755 wird die über alle weitere Zukunft entscheidende Krise in der hypothetischen Geschichte des Menschengeschlechts, jener erste in den Boden gepflanzte Grenzpfahl, mit dem der Naturzustand endigt, zum epochemachenden Ereignis *par excellence* erhoben : «*Ce fut à l'époque d'une première révolution qui forma l'établissement et la distinction des familles, et qui introduisit une sorte de propriété ; d'où peut-être naquirent déjà bien des querelles et des combats*» [26]. Epoche und Revolution treten hier in ein neues Verhältnis : die zyklisch-astronomische Grundvorstelles anachronismes, c'est-a-dire, cette sorte d'erreur qui fait confondre les temps» [24]. *Articolul din Enciclopedia lui D'Alembert, care se referă la această problemă, preia aproape textual definiția, fixează regula de a folosi ponderat — nici prea mult nici prea puțin — acest concept de epocă, atît de util cronologiei istorice, și nu găsește deloc surprinzător faptul că națiuni diferite disting epoci diferite : deoarece nu există rațiuni de ordin astronomic spre a justifica preferința pentru una dintre ele, fixarea lor ar fi* «purement arbitraire». *În același timp însă, caracterul de eveniment, al epocii, disimulat încă, este limpezit în două noi formulări : de acum înainte conceptul de epocă nu va mai fi determinat de acel punct temporal care ne permite să separăm două perioade, ci de un eveniment inițial, din care Noul să rezulte dintr-o revoluționare — în sens ireversibil — a lucrurilor* !

Nu doar odată cu Kant (în Streit der Fakultäten — *privitor la «influența epocală» a revoluției din 1789), ci încă la Diderot* (Sur la princesse d'Ashkow) *întîlnim expresia :* «ce projet fera époque» [25], *deci epocă în sensul unui eveniment din care rezultă ceva* nou *ce nu derivă din* vechi *și nu poate fi raportat la ceea ce «a fost dintotdeauna». Și în opera lui Rousseau* Discours sur l'inégalité parmi les hommes, *din 1755, criza care avea să decidă întreg viitorul în istoria ipotetică a speciei umane — acea primă piatră de hotar, cu care se încheie starea naturală — este ridicată la rangul de eveniment epocal* par excellence : «Ce fut à l'époque d'une première révolution qui forma l'établissement et la distinction des familles, et qui introduisit une sorte de propriété ; d'où peut-être naquirent déjà bien des querelles et des combats» [26]. *Epocă și revoluție apar aici într-o nouă relație : reprezentarea de bază, ciclic-astronomică, privind punctele de sprijin și mișcarea reversibilă, este inversată, astfel încît, de acum înainte, o primă și unică revoluție stabilește o epocă prin care, în calitatea ei de eveniment inițial, ar trebui să fie hotărîtă definitiv și ireversibil soarta ulterioară a omenirii. Conceptul isto-*

[24] *Discours sur l'histoire universelle,* in : *Oeuvres complètes* de Bossuet, Paris 1875, Bd. 24, S. 262.

[25] Nach dem *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* von P. Robert, Paris 1963, s.v. *époque* (Nr. 6).

[26] *Oeuvres Complètes,* Bd. 3, hg. B. Gagnebin / M. Raymond, Paris 1964, S. 167.

lung von Haltepunkt und reversibler Bewegung wird umgekehrt, so dass nunmehr eine erste und einmalige Revolution eine Epoche setzt, mit der als Anfangsereignis das weitere Schicksal der Menschheit definitiv und unumkehrbar entschieden sein sollte[27]. Der hier formulierte vergeschichtlichte Epochenbegriff geht als das spezifisch moderne Zeit- und Epochenbewusstsein am Beginn der «*Sattelzeit*» der Wende voraus, in der auf ihrem Gipfel die Geschichtsphilosophie des deutschen Idealismus das neue Epochenbewusstsein zur transzendentalen Konstruktion von «*Epochen des Bewusstseins*» erweitert. Diese folgen nicht mehr auf-, sondern auseinander, werden sodann von der Historischen Schule als Zeiträume von individueller Totalität erfasst und beschrieben und haben seither die periodisierende Ereignisgeschichte fundiert[28]. So hat der Epochenbegriff, der in seiner modernen Bedeutung den blossen Zeitpunkt zum Anfangsereignis vertieft, um die Abscheidung des Neuen vom Alten dialektisch zu erfassen, sich bald wieder verräumlicht, um die von ihm gezeitigten Epochen als Zeiträume von physiognomischer Einheit aller politischen wie kulturellen Ausserungen verstehen zu lassen.

«*Il faut commencer par le commencement !*» Welche Hoffnungen und Enttäuschungen, glückhaften Erwartungen und leidvollen Erfahrungen diese Devise in der jüngsten Geschichte gezeitigt hat, habe ich schon anderweitig dargestellt[29]. Wo heute das Vorrecht des Neuen entschiedener als je in Frage gestellt, mit der unerfüllbaren Pflicht, nicht die Bewahrung von Tradition, sondern ihre Veränderung sei erst zu begründen, belastet wird, und wo die «Rettung des Vergangenen» als der Weisheit letzter Schluss gilt, darf der Literarhistoriker wohl daran erinnern, dass es seit jeher die unentbehrliche Rolle der ästhetischen Erfahrung war und auch heute ihre Chance bleiben sollte, Erwartungen zu stiften, um aufzuzeigen und zu erproben, was im Horizont der Zeit noch unerkannt, denkbar oder wünschbar, wenn auch nicht gleich begründbar sein könnte. Darin sehe ich den Verpflich-

ricizat de epocă, formulat aici[27] *precede, în calitate de conştiinţă a timpului şi a epocii, specific modernă la începuturile* «perioadei de afirmare», *cotitura în al cărei moment culminant filozofia istoriei idealismului german lărgeşte noua conştiinţă de epocă pînă la dimensiunile construcţiei transcendentale de* «epoci ale conştiinţei». *Acestea nu mai urmează unele altora, ci sînt separate; ele sînt concepute şi descrise, de către Şcoala istoristă, ca fiind spaţii temporale de o totalitate individuală care, de atunci încoace, au pus bazele unei istorii periodizate a evenimentelor*[28]. *Astfel, conceptul de epocă, care, în semnificaţia sa modernă, amplifică simplul punct temporal pînă la dimensiunea de eveniment iniţial, în vederea unei înţelegeri dialectice a separării dintre* nou şi vechi, *a recîştigat în curînd teren, pentru ca epocile cărora le-a dat naştere să poată fi înţelese ca spaţii temporale cu o fizionomie unitară, dată de toate manifestările politice şi culturale.*

«Il faut commencer par le commencement !» *Am arătat deja, în altă parte, cîte speranţe şi dezamăgiri, aşteptări promiţătoare şi experienţe dureroase a zămislit această deviză în istoria recentă*[29]. *Acolo unde astăzi privilegiul* noului *este pus la îndoială mai hotărît ca oricînd, unde el este împovărat cu o sarcină imposibilă, care constă nu în stabilirea tradiţiei ci, în primul rînd, în transformarea ei, şi acolo unde «salvarea trecutului» trece drept o ultimă concluzie a înţelepciunii, istoricul literar îşi poate permite să reamintească faptul că, dintotdeauna, rolul indispensabil al experienţei estetice a fost — şi ar trebui să rămînă şi astăzi şansa ei — de a crea aşteptări, pentru a arăta şi a verifica ceea ce, la orizontul timpului, ar putea fi încă necunoscut, imaginabil sau dezirabil — chiar dacă nu şi imediat realizabil. Aici văd eu caracterul de obligativitate al artelor în cadrul curentelor moderne recente, care poate fi contestat doar de cel ce confundă morala lor, necesar provizorie, cu indiferenţa estetică. Mi se pare mai promiţător să mizezi pe acest privilegiu*

[27] Eine analoge Stelle bei Voltaire : «Il s'est fait depuis environ quinze ans une révolution dans les esprits qui sera une grande époque» kommentiert H. Blumenberg (wie Anm. 1, S. 165, Anm. 6).

[28] Nach M. Riedel, Art : Epoche, Epochenbewusstsein, in : *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. J. Ritter, Bd. 3, S. 598.

[29] In : «Der literarische Prozess des Modernismus» (wie Anm. 1).

tungscharakter der Künste unserer jüngsten Moderne, den nur bestreiten kann, wer ihre notwendigermassen provisorische Moral mit ästhetischer Indifferenz verwechselt. Auf dieses Privileg der ästhetischen Erfahrung zu setzen, gerade auch unter den fatalen Umständen eines neuen *Fin de Siècle* am Ende des zweiten Jahrtausends *post Christum natum*, scheint mir aussichtsreicher zu sein als eine Rückwendung zu dem alten, *ante Christum natum* geltenden Begriff der *epoché*. Auf welche antipodischen Autoritäten diese Rückwendung zurück weist, sei zum Schluss noch an zwei repräsentativen Zeugnissen erläutert. Nach Heidegger ist zu bedenken, dass jede Epoche der Geschichte *«eine des Ausichthaltens (epoché) der Wahrheit des Seins ist»* [30]. Nach Walter Benjamin bedarf es umgekehrt einer *«messianischen Still stellung des Geschehens»*, um Fortschritt oder Verfallszeit, die nur die zwei Seiten ein und derselben Sache sind, so zu überwinden, dass *«der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zufällt»* [31]. Prophete rechts, Prophete links — wer wird es dem Weltkind in der Mitten verdenken, wenn es dem Stillhalten der Wahrheit wie dem Stillstellen der Geschichte misstraut und seine Hoffnung auf die stille Kraft wenn nicht mehr absoluter, so vielleicht bescheidener Anfänge setzt ?

al experienței estetice, chiar și în condițiile fatale ale unui nou Fin de Siècle *la capătul celui de-al doilea mileniu* post Christum natum, *decît să te reîntorci la vechiul concept de* epoché, *valabil* ante Christum natum. *În încheiere, apelînd la două mărturii reprezentative, să arătăm la ce autorități diametral opuse ar conduce o astfel de reîntoarcere. După Heidegger, trebuie să ținem seama de faptul că fiecare epocă a istoriei* «este una a păstrării (epoché) adevărului existenței» [30]. *Walter Benjamin consideră că, dimpotrivă, este necesară o «mesianică oprire a cursului acțiunii» pentru a depăși în așa fel progresul sau decăderea — care sînt doar cele două fețe ale unuia și aceluiași lucru — încît* «omenirii izbăvite să-i revină întregul ei trecut» [31]. *Profeți în dreapta, profeți în stînga — cine-i va reproșa oare omului de rînd, aflat la mijloc, faptul că privește cu neîncredere atît imuabilitatea adevărului cît și oprirea istoriei și că își pune speranțele în forța tăcută a începuturilor, dacă nu absolute poate măcar modeste ?*

Versiune românească :
Mariana MACAREVICI

FENOMENUL «CAPITALEI LITERARE» *

AUGUST STRINDBERG ET PARIS OU LE TROISIÈME CERCLE

Le 18-ème siécle, et tout particulièrement l'époque de Gustave III, avaient été une époque de grand rayonnement pour la langue et la culture françaises en Suède. Avec le romantisme, l'Europe germanique cherchait à se ressourcer dans ses propres traditions nationales. C'est dans une Suède fortement marquée par cette réaction et par la montée en puissance de la Prusse, que s'inscrit, en contraste,

[30] Nach M. Riedel (wie Anm. 28), S. 599.

[31] *Geschichtsphilosophische Thesen*, II/III, ferner : *Das Passagenwerk*, Ges. Schriften V. 1, S. 575 : «Die Überwindung des Begriffs des „Fortschritts" und des Begriffs der „Verfallszeit" sind nur zwei Seiten ein und derselben Sache» (N. 2,5).

* Continuăm a publica și în numărul de față al *revistei* o altă comunicare prezentată în cadrul Congresului de literatură comparată organizat la Paris între 22 aprilie—2 mai 1984. cu tema *Paris et le phénomène des capitales littéraires — carrefour ou dialoque des cultures*. Acest text, ca și celelalte, încredințate anterior tiparului, ne-a parvenit prin intermediul lui Adrian Marino, căruia îi adresăm încă o dată mulțumirile de rigoare (*n. red.*).

la francophilie de Strindberg ** *: en 1891, son ouvrage intitulé* Les relations de la France avec la Suède jusqu'à nos jours [1] *montre bien cette sympathie qui remonte à vrai dire à l'enfance. Son frère Oscar avait fait ses études à Paris* [2] *et la famille Strindberg parle avec chaleur d'un pays dont, lors de la guerre de 1870, elle épouse la cause. W.A. Berendsohn note que Strindberg a passé 50 ans à Stockholm et dans ses environs, 12 ans en province et 6 ans en France ou en Suisse Romande* [3]. *Pour G. Brandell, qui est probablement le meilleur spécialiste de la question, «August Strindberg est l'écrivain qui a été le plus proche de Paris, si proche qu'il appartient lui-même, du moins aux yeux de ses compatriotes, à la tradition littéraire de cette ville»* [4]. *Dans les quelques commentaires qui suivent, nécessairement trop sommaires devant un aussi vaste sujet* [5], *nous montrerons la nouvelle fascination qu'exerce Paris sur Strindberg et, à travers lui, sur la brillante génération d'écrivains et d'artistes scandinaves qui «descendront» (ou monteront si l'on veut)* [6] vers *ce «centre du monde»* [7]. *Paris physique, Paris intellectuel, Paris mythique : trois facettes d'une aventure au terme de laquelle, sur les chemins de l'errance existentielle, de la conquête de la renommée et de la quête mystique, Strindberg se découvre finalement lui-même et s'accomplit.*

*

Il existe d'abord un Paris physique, une géographie strindbergienne de la ville. Curieusement, Strindberg n'aborde pas directement le coeur de la cité. Il semble qu'il procède par incursions, qu'il tournoie en cercles concentriques autour de ce monde à la fois fascinant et répulsif. Après un premier séjour court et décevant en 1876, c'est, de 1883 à 1886, une série d'étapes à Grez-sur-Loing, à Neuilly, en Suisse, à Versailles. Ses incursions à Paris se répèteront une nouvelle fois pendant la période de 1894 à 1898 où il découvrira enfin sa terre d'élection : une Rive Gauche délimitée par le Jardin des Plantes, le cimetière de Montparnasse et la rue des Saints-Pères.

Comme un busard qui tournoie en observant sa proie, Strindberg enveloppe cette ville sur laquelle il porte des jugements contradictoires : il en connaîtra les petits hôtels miteux, les scènes de théâtre où il livrera bataille, les cafés comme l'Ermitage où se retrouve la colonie scandinave, Montmartre et les peintres de l'époque, le monde parfois féroce des journalistes et des critiques. Le bohême si désargenté parfois que ses compatriotes organisent des collectes pour le secourir, visite la Morgue et le Mont de Piété, découvre «la misère qui se développe avec le civilisations (Paris avait 400.000 pauvres)» [8], *séjourne dans les tristes salles de l'hôpital Saint-Louis où, en 1895, il sera soigné pour sa psoriasis* [9]. *Enfin il y a le Strindberg hanté et traqué, les persécutions et la folie de «l'année terrible» (1896) décrites dans Inferno* [10]. *L'homme de théâtre devenu alchimiste, après une année passée à Montparnasse, rue de la Grande Chaumière, s'installe, le 21 février 1896, dans le modest hôtel Orfila, au 60 de la rue d'Assas, puis, le 19 juillet, rue de le Clé, près du Jardin des Plantes. Après un nouveau départ de Paris, on le retrouve, en août 1897, dans un hôtel de la rue Bonaparte, toujours sur la Rive Gauche. Lorsqu'il quitte Paris, en avril 1898, pour ne plus y revenir, il en a exploré les*

** *Bibliographie succinte.* Les meilleurs travaux restent, pour le lecteur français, ceux de Maurice Gravier et les ouvrages de Strindberg lui-même. Nous citons seulement ici les sources suédoises. Les traductions sont de nous. AHLSTRÖM Stellan, *Strindbergs erövring av Paris*, Uppsala, 1956 ; ÅKERMARK (Bo E.) et ERIXON (Hans), *Än en gång i Paris*, Verona, 1981 ; BERENDSOHN Walter A., *August Strindbergs Paris-schilderungen*, Dortmund, 1949 ; BRANDELL Gunnar, I. *På Strindbergs vägar genom Frankrike*, Stockholm, 1949. II. *Strindberg — ett författarliv*, 3-eme partie : *Paris, till och från 1894—1898*. Stockholm, 1983 ; LAGERCRANTZ Olof, *August Strindberg*, Stockholm, 1979 ; *SÖDERSTRÖM* Göran, *August Strindberg och bildkonsten*, Uddevalla, 1972 ; STRINDBERG August, I. *Samlade skrifter* (Oeuvres complètes), Stockholm, 1922. II. *Bland franska bönder*, Stockholm, 1889. III. *Inferno*, Paris, 1966. IV. *Le plaidoyer d'un fou*, Stockholm, 1978. V. *Tjäntekvinnans son* (Le fils de la servante), Stockholm, 1962.

[1] Paris 1891
[2] O. L., p. 20
[3] W. A. B., p. 1
[4] G. B. I. p. 86
[5] L'ouvrage qui fait autorité est dorénavant G. B. II (1983)
[6] On dit en suédois „descendre à Paris"
[7] V. note 18 *infra*

désargenté parfois que ses compatriotes organisent des collectes pour le secourir, visite la Morgue et le Mont de Piété, découvre «la misère qui se développe avec le

[8] A. S. V, p. 167
[9] A. S. III, pp. 37—41
[10] *Ibid.*, p. 93 et suivantes, O.L., pp. 307—341

bas-fonds et même L'Enfer. *Il a goûté la poésie amère et sombre de cette ville à laquelle il tente, en français, d'offrir ces vers maladroits : «La rue humide, comme un brisé trumeau / Encore reflète du ciel des gris lambeaux / (...) Des bottes crottées, des jupons en soie / Le luxe et la misère, s'y trouvent en choix»* [11].

Luxe et misère, horreur et charme de la Grande Ville que ce Rousseauiste déclaré tour à tour dénigre et chante.

Car il y a aussi promenades ravissantes au Jardin du Luxembourg jusqu'à la «Brasserie des lilas» (la Closerie des lilas), tel «beau matin de printemps rue de la Grande Chaumière» où le poète retrouve son parc pour lui seul, avec sa roserie, ses fleurs sur les plates-bandes [12], *le Jardin des Plantes dont il fera le Jardin d'Eden, et tout aussi bien la crèmerie de Madame Charlotte où il retrouve des habitués, notamment le peintre Gauguin auquel il consacrera la préface d'un catalogue d'exposition* [13].

Accompagné de sa famille ou solitaire, célèbre ou misérable, nostalgique de la nature suédoise «pauvre, sombre et chaste» [14] *ou Parisien d'adoption qui écrit directement ses livres et ses articles en français* [15], *Strindberg est aussi sur le chemin d'une aventure intellectuelle que S. Ahlström, dans un ouvrage capital, appelle «la conquête de Paris»* [16].

S'il est d'abord mû de façon presque magnétique par «la vieille force d'attraction qui attire tout le monde» [17] *vers ce pôle de l'esprit, c'est tout simplement parce que Paris est «le centre du monde»* [18], *«le centre de la terre»* [19]. *Strindberg nous dit ausi, dans le* plaidoyer d'un fou [20] : *«J'avais choisi Paris comme le out principal de mon voyage, afin d'y trouver des amis de vieille date, initiés et familiers de mes excentricités (...).* De plus, à Paris, s'étaient fixés les plus célèbres éurivains scandinaves, sous la protection desquels je voulu me poser...».

Cette attirance va de pair avec les premières désillusions : ni la peinture impressioniste, ni le théâtre français n'avaient, en 1876, trouvé grâce à ses jeux. Dans cette ville «sombre, humide et sale» [21], *le projet de «conquête» n'apparaît pas tout de suite. Ce sont plutôt, en Suède, l'incompréhension et l'étroitesse d'esprit de ses compatriotes qui, à ses jeux, justifieront qu'il retourne en France pour trouver une consécration internationale : «L'écrivain qui, dès lors, aspire à se libérer du joug de la Suède (...) veut, en français, s'adresser directement au public du monde entier»* [22].

Strindberg est décidé à frapper, comme Ibsen, un grand coup sur les scènes parisiennes. Et déjà il rêve de gloire : «Entends-tu ce grondement lointain (...). C'est Paris qui murmure mon nom» [23].

La conquête de Paris par Strindberg s'insère dans le cadre d'une vogue des Scandinaves (facilement confondus avec les Russes) qui suscitera d'ailleurs de vives réactions nationalistes des Lemaître, Goncourt, Sarcey, Maurras pour lesquels le «blouillard slave» (sic) *et la «nordomanie» risquent de polluer l'âme française, la clarté du ciel latin* [24]. *Il faut admettre que Strindberg, «barbare à Paris»* [25], *se trouve en bonne compagnie avec son ami Björnson et toute la brillante pleïade des Ibsen, Jonas Lie, Edvard Munch, Carl Larson, Knut Hamsun, Georg et Edvard Brandes, tant d'autres qui appartiennent peut-être à un certain âge d'or scandinave, où brille également le nom de Kierkegaard.*

D'abord peu considéré — c'est un petit «Ibsen suèdois» [26] *— Strindberg aura sa soirée d'Hernani avec le trimphe de* Créanciers, *le 21 juin 1894, confirmé par celui de* Père, *le 13 décembre 1895. L'écrivain reconnaîtra sa dette envers Lugné-Poé et surtout Antoine: «Mais puis-je oublier que c'est Antoine qui, le premier, m'introduisit en France, comme il a fait pour Ibsen, Björnson et Hauptmann ?»* [27].

---

[11] G. B. II, p. 19
[12] A. S. III, pp. 46—47
[13] S. A., p. XVIII
[14] G. B. I, p. 87
[15] S. A. *passim*
[16] Traduction du titre de S. A. *La conquête de Paris par Strindberg*
[17] A. S. V, p. 122
[18] *Ibid.*, p. 97
[19] *Ibid.*, p. 122
[20] A.S . IV, p. 173
[21] A. S. V, p. 98
[22] S. A., p. IV
[23] *Ibid.*, p. XVIII
[24] *Ibid.*, passim
[25] Article de Strindberg du 8 août 1895, dans le *Gil Blas*, ibid. p. XVII
[26] *Ibid*, p. IX et p. 349
[27] *Ibid.*, p. 332

S'imposant au théâtre, s'attirant même une inconfortable célébrité, l'espace d'une saison, en raison d'un article virulent sur L'infériorité *de la femme*[28] *Strindberg participe en outre à tous les aspects de la vie intellectuelle française : relations avec les écoles symboliste et naturaliste, multiples articles dans les journaux et revues, tableaux de sa main et critiques de salons*[29], *fluctuations politiques entre le socialisme français «agrarien», l'anarchisme et les polémiques de l'affaire Dreyfus, velléités de conversion au catholicisme de cet athée naguère militant... Activité intense, multiple, brouillonne, qui culmine avec l'ambition folle de devenir homme de science : «La grande ville, théâtre des combats intellectuels, où je venais de remporter une victoire en soi futile, pour moi immense, et qui constituait l'accomplissement d'un rêve du jeunesse,* nourri par tous mes contemporains et compatriotes littéraires[30], *et réalisé par moi seul : être joué sur une scène de Paris. Le théâtre me dégoûtait comme tout ce que l'on a obtenu, et la science m'attirait»*[31].

Voici notre Strindberg devenu chimiste, botaniste, physicien, faisant des expériences avec un matériel de fortune dans des chambres d'hôtel, rêvant d'une science totale qui mettrait à nu les ressorts analogiques de l'univers. Chimiste ou plutôt alchimiste, scientifique ou plutôt occultiste[32], *Strindberg arrive au dernier cercle de son aventure parisienne :* Inferno. *L'aventure intellectuelle se mue en aventure mystique. Le Paris de l'esprit et de la célébrité fait place à un Paris intériorisé, mythique. Strindberg vagabondait en surface dans un Paris de ruelles et de venelles. Il montait,* à l'extérieur, *vers le Paris lumineux de la gloire. Il plonge à présent dans un Paris reconstruit en lui-même, dantesque. La ville réelle disparaît. Elle n'est plus que le support d'une exploration personnelle du Ciel et de l'Enfer.*

L'Enfer, c'est au sens propre Inferno. *Strindberg ne voit plus le monde des vivants, qu'il exècre. Son Quartier latin est un monde de l'aube et du rêve, hors du temps : «Mort au monde en renonçant aux joies vaines de Paris, je reste en mon quartier où je visite tous les matins les morts du cimetière (Montparnasse), après quoi je descends au jardin du luxembourg saluer mes fleurs. Parfois un compatriote en voyage vient me voir pour m'inviter à déjeuner de l'autre côté de l'eau et à aller au théâtre. Je m'y refuse parce que* la rive droite est pour moi une chose défendue, constituant le mond proprement dit, le monde des vivants et de la vanité»[33].

Strindberg découvre, grâce à Balzac, son grand compatriote méconnu, Swedenborg, pour lequel on peut connaître dès cette existence l'expérience de l'enfer. Des signes mystérieux l'avertissent : ainsi de la série de coincidences relatives à Orfila. Ayant trouvé chez un bouquiniste le livre du chimiste Orfila, il voit peu de temps après, vers le centre du cimetière Montparnasse, la tombe du chimiste Orfila, puis il passe devant l'hôtel Orfila. Il décide donc de s'installer dans ce logis clairement désigné par les signes du destin. Bientôt il est persécuté, alors même qu'il réalise des expérience décisives pour faire de l'or : murs et plafonds qui cognent, sifflets stridents, décharges électriques... Il est persécuté, espionné, menacé par des inconnus...[34]. *Orfila, nom magique et analogique : Or-fit-là, Or-fila, Orphée, descente aux Enfers...*

Mais Paris est aussi le Ciel : c'est la Rome nouvelle, c'est plus que Rome même[35]. *Le Jardin des Plantes, à certaines heures, lui appartient. C'est «la création entière, assemblée dans une enceinte, l'Arche de Noé, l'Eden reconquis...»*[36]. *Et Strindberg célèbre la ville des villes : «Ce n'est pas une ville, car elle ne comporte pas de maisons... ou plutôt, il y en a, mais ce sont en même temps des monuments, des temples, des églises, des tours, des arcs de triomphe ! Une Héliopolis, en vérité, faite pour des dieux, des heros, des empereurs, des prophètes, des saints et des martyrs ! Et c'est ainsi que j'ai entrevu, dans mes rêves, la Ville, la grande ville, la plus grande du monde enveloppée*

[28] *Revue Blanche*, 1-er janvier 1895
[29] G. S. traite de Strindberg et de la peinture dans l'ouvrage cité *infra*.
[30] Souligné par nous
[31] A. S. III, pp. 31—32
[32] Strindberg écrit un *Journal Occulte* qu'il interdit à la postérité de publier
[33] A. S. III, p. 55
[34] A. S. III, pp. 47—49 et *passim*
[35] W. A. B. pp. 14—15
[36] A. S. III, p. 141

dans une brume blanche et pudique, qui cache les sales petites maisons des marchands... Cela, c'est vraiment Paris... Je te salue !» [37].

*

Après 1898 et jusqu'à sa mort en 1912, Strindberg ne reviendra plus dans cette ville des errances et des tempêtes, où il a concentré en si peu d'années une telle richesse d'expériences, mais où son esprit a failli se désintégrer. Strindberg ne sera pas français. Il sera le premier des écrivains suédois. Ayant souffert, mûri, grandi, il possède désormais une stature internationale qui en impose à ses compatriotes. Si lui et la pléiade de Scandinaves de génie de cette époque ont apporté leur contribution à la légende de la ville, celle-ci lui a beaucoup apporté en retour. Elle a été l'occasion d'un vagabondage, d'une conquête, d'un pélerinage. Elle lui a offert un paysage de pierres et de jardins, d'hommes et d'idées. Elle lui a accordé la consécration littéraire. Elle lui a revélé les portes d'un autre monde, qu'il a ouvertes et refermées, avec effroi et extase, en risquant d'y perdre la raison.

Cette histoire a aujourd'hui près d'un siècle. Et l'autre Histoire, le grand, se plaît à nous faire des clins d'oeil non pas diaboliques à la façon d'Orfila, mais malicieux. Car de nos jours ce ne sont plus les Barbares du Nord qui descendent vers Paris en quête de consécration. Ce sont les écrivains du monde entier qui lorgnent vers Stockholm, en rêvant, peut-être, au Prix que la Suède n'accorda jamais au plus génial de ses enfants.

Patrick GRIOLET

DILEMATICUL GRIGORE ALEXANDRESCU *

Poezia lui Grigore Alexandrescu a avut de la început succes la public. Într-o reclamă pe care Bariț o face cărților primite la redacția *Foii pentru minte*, la începutul anului 1848, între o traducere, *Povățuitorul tinerimei «de la Wilmser, carte prea folositoare»* și poeziile lui Cezar Boliac, *«cunoscute și din alte publicații»*, *Suvenirele și impresiile* lui Alexandrescu sînt recomandate ca *«poezii citite mult»*. Era foarte adevărat. Găsim poezii ale sale (*Adio*, *Miezul nopței* ș.a.) în mai toate culegerile de versuri pe care și le făceau contemporanii din texte publicate și nepublicate, care circulau din mînă în mînă, precum și în *Spitalul amorului* al lui Anton Pann, antologie care ne dă măsura exactă a răspîndirii versurilor sale în mediile populare de atunci, ale tîrgoveților. Ele sînt însă bine primite pretutindeni, tinerii poeți de ambele părți ale Milcovului precum Cuciuran, Crupenschi, Bolintineanu chiar le imită, iar Kogălniceanu i-l dă ca exemplu, alături de răposatul Hrisoverghi, începătorului care era Sion în 1837, *«atît pentru limbă... cît și pentru concepțiune»*. Versuri memorabile din poeziile sale, citate ca atare sau parafrazate, intră curînd în vorbirea curentă și le vom găsi utilizate ca expresii încetățenite, fără nici un fel de aluzie la autorul lor, în corespondența vremii, inclusiv sub pana celor mai înverșunați dușmani ai săi, cum era Heliade-Rădulescu de pildă, care-i scria în 1851 unui discipol politic că ciocoii *«vor egalitate cu dulăii, iar nu și cu cățeii»*, făcînd aluzie la fabula *Cîinele și cățelul*; în cei numai nouă ani, cîți trecuseră de la apariția poeziei, expresia intrase în circulația publică.

Lăsînd la o parte talentul indiscutabil al poetului, care nu explică întotdeauna succesul, se poate căuta rațiunea acestei spontane îmbrățișări din partea cititorilor în noutatea poeziei sale, în schimbarea necesară și așteptată a modului liric pe care poezia micului sentimentalism de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, prea mult prelungită sub influența mișmaielei fanariote, îl menți-

[37] G. B. II, p. 65

* Comunicare susținută la sesiunea științifică GRIGORE ALEXANDRESCU care a avut loc în ziua de 22 noiembrie a.c. în aula Academiei Republicii Socialiste România.

nuse în limitele unui petrarchism neoclasic. Erotica lui Alexandrescu trebuie să-i fi surprins pe contemporani printr-o modificare neobișnuită și frapantă a raporturilor dintre poet și muza sa. Tot ceea ce era direct, imediat, superficial în lirica iubirii la Conachi sau la Văcărești, tot ce era supus clipei și, deci, caduc în ordinea duratei, ohtaturile dorurile, îmbrățișările, suferințele micului război erotic, la Alexandrescu intră într-o zodie a distanței, a depărtării, care estompează trăsăturile concrete ale modelului, lăsînd ceea ce e imediat, individual, contingent, într-un plan secund ; pe scena lirică nu evoluează indivizi biografici și numele iubitei invocate, cum a observat Călinescu, nu sînt reale, ci reprezintă o convenție livrească (ele vin din Lamartine, din Metastasio : Elisa, Elvira, Nina). Locul lor este luat de măștile sentimentelor personificate, de siluetele dramatice ale amanților eterni, și dialogul liric se înfiripă nu cu iubita, absentă de regulă sau chiar inocentă în acest joc, ci cu substitutele ei în ordine simbolică, poezia făcînd prin abstractizare saltul de la madrigal la meditație: *«Mergi, mergi, ușoară barcă, în dreptu-acelei stele / Căria i-am dat nume... un nume ce slăvesc, / Nume ce-n înfocarea închipuirei mele, / Pe strălucita-i frunte îl văz și îl citesc». (Barca).* Sau : *«O singură frunză acum mai plutește ; / Ea plînge atîția tovarăși de flori : / Streină, uitată, de ce mai trăiește, / De ce, dragă frunză, tu nu poți să mori ?» (Buchetul).*

Această abstractizare a relației lirice reține gestul erotic, declarația, opțiunea, într-un spațiu al neîmplinirii, într-un prezent etern al aspirației și al devenirii latente. Epica propriu-zisă cedează locul sugestiei și reținerea gestului devine mai expresivă decît împlinirea lui. Indecizia, care suspendă actul și-l circumscrie în acel prezent continuu pe care-l aminteam, este generatoare de îndoieli, de nuanțe, de implicații ascunse, a căror rostire se drapează în mantia gravă care e proprie oricărei deliberări. Alexandrescu este primul nostru poet care introduce eroticul în zona meditației existențiale, cîștigînd pe un drum propriu — poate printr-un deficit de temperament — o dimensiune congenială a romantismului universal.

Sigur, Alexandrescu nu inventează nici atitudinile, nici temele mari ale liricii sale, care sînt comune cu cele ale romantismului european ; el exprimă însă noua sensibilitate cu instrumentele și în spațiul unei realități autohtone. Marile figuri ale trecutului care însuflețesc lirica sa istorică, Mircea cel Bătrîn în *Umbra lui Mircea* sau Mihai Viteazul în *Trecutul*, sînt cele care domină epoca de redeșteptare a sentimentului național, ele cumulează nu numai calitățile morale ale unor eroi legendari, ci simbolizează o întreagă epocă de glorie a țării, un ideal cu valoare exemplară precisă în contemporaneitate. Asachi, cu drama pierdută *Mihai Viteazul*, Bălcescu și Heliade cu *Istoria românilor sub Mihai Voievod Viteazul* și cu *Mihaida*, marile opere rămase neterminate, Bolintineanu, Boliac și atîția alții au adoptat nu din întîmplare același personaj ca purtător al unui mesaj complex, etic și național în același timp ; el este investit cu aceste atribute în chiar existența socială a vremii și Bibescu însuși dă o consacrare oficială cultului pentru Mihai Viteazul prin închinarea publică pe care o face în 1843 la mănăstirea Dealului, unde era înmormîntat capul voievodului martir, ca și prin adoptarea unui costum de ceremonie inspirat din vestimentația acestuia așa cum o păstraseră gravurile vremii. Răsunetul și semnificația politică precisă a acestor simboluri sînt foarte bine arătate de faptul că partida cea mai reacționară a boierimii, care atacă pe Bibescu în numele pretinsului său liberalism, îi impută tocmai adoptarea efigiei lui Mihai într-o cunoscută broșură anonimă, apărută la Bruxelles în 1847, faptul că *«il débuta par faire élever un monument à la mémoire d'un ancien Hospodar, connu dans les légendes populaires sous le nom de Michel le Brave»*, că *«il se fit faire, pour son installation, des habits de cérémonie... /qui ont/ la prétention de représenter ce héros modèle...»*, *«C'est avec ce costume que le Hospodar, qui recherche toutes les occasions d'inspirer à la jeunesse des idées d'une nationalité incomprise, reçoit les jours de cérémonie...»*, *«il a même été jusqu'à se faire lithographier dans cette tenue fantastique...»* ș.a.m.d.

Perioada de timp în care debutează Alexandrescu și se face cunoscută poezia sa (cuprinsă între pacea de la Adrianopole și revoluția de la 1848) este fără îndoială, așa cum o vedem astăzi, în perspectiva timpului, o epocă de mare avînt revoluționar, de mobilizare a tuturor energiilor patriotice și de redeșteptare a sentimentului național. Este însă și o epocă de mare instabilitate, de nesiguranță, de incertitudine. Cei douăzeci de ani cuprinși între cele

două ocupații străine care au apăsat asupra țării, au văzut nu numai intrigile și luptele pricinuite de competiția pentru domnie, ci și patru principale încercări de organizare a unei opoziții democratice, reprimate prin ani grei de surghiun și închisoare (Alexandrescu însuși va fi închis trei luni în 1840, deși vina lui nu fusese dovedită), mai multe conflicte urmate de o suspendare a Obștești Adunări de către domnitorul nemulțumit de opoziție, numeroase imixtiuni în treburile interne ale țării cu ocazia chestiunii articolului adițional, a contractului minelor, a mănăstirilor închinate ș.a. Acum sînt exprimate, e adevărat, cele mai cutezătoare speranțe (acum se formulează, de pildă, pentru prima dată explicit, idealul Unirii), dar ele sînt umbrite la fiecare pas de cele mai îndreptățite temeri cu privire nu numai la viitorul îndepărtat, ci și la ziua de mîine. Nesiguranța, criza de autoritate internă, instabilitatea cronică a vieții politice se reflectă în chip direct în poezia socială, nu numai în poziția sa față de evenimente, ci în primul rînd în tonalitatea ei generală, în atitudinea poetului în fața realității. Starea de incertitudine în ordine politică favorizează starea de incertitudine, de perplexitate în ordine lirică ; expresia ei directă este dubiul, iar forma cea mai proprie de exteriorizare este întrebarea. Nici un poet al acestei epoci nu aruncă în versurile sale atîtea întrebări neliniștite sie însuși și viitorului ca Alexandrescu, nici un alt poet nu formulează mai direct sentimentul general de nehotărîre, punînd sub semnul îndoielii toate elementele constitutive ale universului său, iubirea, prietenia, destinul țării și însăși semnificația procesului istoric ; ele nu sînt întrebări de tip retoric, în care răspunsul este conținut ca stejarul în ghindă, ci dileme de tip existențial care antrenează la fiecare pas opțiunea fundamentală a poetului, în viața socială ca și în acea publică : *«Cînd dar o să guști pacea, o inimă mîhnită ?»* (*Cînd dar...*), *«Mărirea, înălțarea, la ce le mai doriți ?»* (*Meditație*), *«Ce bine va aduce o astfel de schimbare ?»* (*Anul 1840*), *«Nu e acesta rodul ce eu am semănat ?»* (*Încă o zi*), *«Vei putea uita toate / Plăcerile gustate ?»* (*Inima mea e tristă*) etc. etc.

Nu obiectul meditației este nou, în cele mai multe cazuri, căci poetul reia bucuros teme clasice, cea a măririi și decăderii în perspectiva timpului de pildă, cunoscuta *ubi sunt qui ante nos in mundo fuere* ; dar perspectiva este schimbată pentru că, dincolo de contemplația abisală, de constatarea unui joc nemilos al destinului, poetul caută resorturile sale, el bănuiește un înțeles ascuns al mișcării și se întreabă asupra lui : *«Dar pentru ce orașul atît de strălucit / Acum între orașe e cel mai umilit ? / Ce voie preaînaltă, ce lege porunci / Căderea dopotrivă cu înălțare-a fi ?»* (*Trecutul*).

Poezia cîștigă implicit prin dramatizarea, prin problematizarea constatării puse astfel în termeni dilematici ; dar ea cîștigă și prin faptul că întrebarea lasă cîmp liber construcției imaginative pe care discursul enunțiativ o limitează la elementele strict descriptive ale versului. Forța de impresionare a gîndirii exprimate interogativ este superioară, după cum și rostirea ei trebuie cu necesitate să se plaseze într-un spațiu solemn al deliberării ; întrebarea presupune o gîndire contradictorie, implică o meditație, un proces intelectual care nu se poate exprima și înțelege decît în termeni de oarecare abstractizare. Investite cu maiestatea implicită gîndirii, întrebările de tip total, de o generalitate care ar părea banală sub formă enunțiativă, sugerează adîncimea și dramatismul procesului pe care ele nu îl includ, ci abia îl amorsează : *«...cine știe oare și cine îmi va spune / Ce-o să aducă ziua și anul viitor ?»* (*Anul 1840*), sau *«Spune-mi, scumpă Elizo, ce este fericirea ?»* (*Eliza*), sau *«Ce mări fără talazuri, ce inimi fără chin ?»* (*Mîngîierea*) etc.

Întrebarea este, în poezia lui Alexandrescu, în primul rînd semnul unei conștiințe dubitative, al unui eu care cugetă, punînd orice situație în termenii unei dezbateri ; această poziție, care exclude în principiu un răspuns univoc și definitiv, exprimă caracteristica unei epoci și permite totodată mai multe lecturi, scoțînd poezia respectivă de sub imperiul momentului și al unei simple alegorizări. Înainte de a fi un gen, meditația este o atitudine ; interogația este primul său semn și, întrucît e neconștient, nedeliberat, este și cel mai autentic. Cel puțin din aceste puncte de vedere se poate spune că Alexandrescu este nu numai cel mai reprezentativ poet al epocii dinainte de 1848, dar și cel mai neliniștit, mai dilematic, mai modern.

Mircea ANGHELESCU

MARIN SORESCU

Bibliotecă de poezie românească

«Versuri împletecite» și «versuri drepte»

Vasile Cîrlova

Nu știu de ce, citind poezie veche românească, îmi vine în minte imaginea apocaliptică a săririi peștilor pe uscat. Tentația zborului și o senzație de sufocare. O bravură tragică, un eroism înduioșetor, să te împiedici în versuri mai mult sau mai puțin șchioape, pentru a ajunge din urmă Europa apuseană, care n-a avut în coaste imperiul otoman, să-i facă mereu poartă în casă. Înaltă Poartă, evident.

Ideea de avînt frînt poate fi ilustrată perfect de destinul lui Vasile Cîrlova. Era cît pe ce să ajungă un poet. Era cît pe ce să se entuziasmeze de niște schimbări demne de a entuziasma. Era cît pe ce să fie cu adevărat trist și cu adevărați prelungi fiori metafizici. Dar n-a fost să fie, cum ar spune Constantin Noica. Poetul descolecă de pe pegasul său inspirat, coborînd anonim pe pămînt, lăsînd dîrlogii pe seama altora, care nu mai știu să încalece cu atîta sprinteneală. Evident, n-au fost de vină osmanlîii. În destinul său s-a strecurat poate o picătură dintr-o otravă istorică, a neșansei. A luptei cu neșansa, a învingerii ei «la puncte», cu sacrificiul vieții. Aproape tot ce se știe despre poet îi datorăm lui Heliade-Rădulescu. Și colonelului — atît de pitoresc și atît de cazon în viziunea lui de modă veche — Lăcusteanu.

Poezia concentrată a lui Cîrlova e ca o palmă. Stringîndu-se, devine pumn. A bătut cu el la poarta de bronz a literelor române (care după ce au fost de lemn sînt statornic de plumb). Mîna întinsă îi arată liniile norocului, pulverizate pe toate cele cinci degete. Cinci poezii, cinci degete. Ah, poezia îi venea ca o mănușă ! Ar fi scris mai mult, dar s-a pierdut. (Ce nu se pierdea în țara vraiște de pe la 1830 ?) Ar fi început cu versuri grecești, dar prietenul său Voinescu II l-a îndemnat spre stihuirea românească. Bine a făcut ! Un nod de influențe și trimiteri întîlnim în această creație, un bun hierbar de motive care, măiestrit presate, își păstrează o duioasă, proaspătă, savoare.

Cu Cîrlova eul poetic devine mai credibil. Sentimentele asumate, cu un simț impecabil «pe muchea cea mai înaltă», de unde se văd ruinurile și se distinge clar cum coboară întristarea peste păstor, sînt reale, au zvîcnet, dor de-a adevăratelea și creează ecouri. Frisonul a fost receptat ca atare. Deceniile au trecut din gură în gură refrenul popular : «Cîrlova e un poet adevărat». El inaugurează în literatura română seria poeților morți foarte tineri, la care începutu' aproape se confundă cu sfîrșitul. Contează, ca la alergările de viteză, fracțiunile de secundă. Ce să mai spun ? Mă opresc aici.

N. Nicoleanu

N. Nicoleanu figurează, alături de Cîrlova și C. Stamati, într-o antologie tipărită de G. Bogdan-Duică la Editura „Minerva", în 1906. Este o ediție frumoasă, care a înlesnit cunoașterea celor trei poeți adunați ca spicele într-un snop, pentru a putea forma laolaltă o carte cu cotor. Mai tîrziu s-a văzut că există material suficient pentru a li se îngădui fiecăruia cîte o carte în rafturile bibliotecilor noas-

tre. Cu excepția lui Cîrlova, ceilalți doi nici acum nu cred că sînt publicați integral. Ei au scris. N-au lenevit. Nicoleanu (1835, Săcele — 1871, București), pe numele adevărat Neagoe Tomșoiu, a fost poet din vocație. Versul e melodios, cu accente ironice ori de revoltă. «În poezia lui Nicoleanu respiră, ca tristă înflorire a vieții sale, o durere adîncă, un suflet speriat de lumea haină ; o mînie ce se învolburează în pripă împotriva asupritorului, o mare dragoste care se lipește voluptos de chipul omului ales, pe care-l desmiardă neobosit. Poezia lui îți ia cu prisos, ce nici nu-ți cere anume : simpatia, de cum ai început a ceti. (...) Dintre toate durerile, Nicoleanu a cîntat mai mult pe ale altora : pentru ale sale avea uitare și iertă pe toți pricinuitorii durerilor sale ; dar pentru ale altora putea să ridice brațul amenințînd cu lovituri năpraznice. Nicoleanu este cel mai cald poet român al simțirilor altruiste» *(G. Bogdan-Duică). Așa era văzut, deci, Nicoleanu, la începutul veacului. Sper ca aceste accente de sinceră prețuire, aproape lirice, ale unui critic, el însuși nedreptățit, să pledeze în favoarea poetului. A fost într-adevăr o fire sensibilă, care* «ridică ochii la ceruri», *cîntă și suspină :* «La regii poeziei, la visele măririi / Gîndesc și gîndu-mi zboară pe cîmpul nemuririi / Și pieptul mi s-aprinde d-un foc secret și sfînt : / Dar vai ! îndată capu-mi se pleacă, visul piere, / Căci ca s-ajung l-atîta lumină și putere / Ar trebui în ceruri să fiu, nu pe pămînt.»

Rămînînd totuși pe pămînt, poetul suportă greu presiunea cotidianului și înnebunește, în 1868. Versificația sa ne apare ca o stare de nevroză, cu titluri precum : Plîng, O durere, Întristare, O iluziune pierdută, Urăsc. *Ziua nașterii este văzută ca o* «zi funestă, zi fatală», *iar viața nu pare luminată decît de razele palide ale iubirii amăgitoare. De la reveria melancolică se trece repede la accentele de revoltă, dor și jale, unde struna vibrează profund, emoționat :* «Deacă soarta ne-mpăcată seau a cerului mănie / Te-a ursit să zaci în lacrimi, în durere și sclavie / Pe-un pămînt, al cărui soare luminos și strălucit / Te deșteaptă și te culcă dezolat, dezmoștenit, / Și pe care umbra nopții nu se-ntinde, nu se lasă / Decît numai ca s-adoarmă desperarea ce te-apasă, / Nu-i așa că plin de jale și cu ochii în pămînt / Simți că patria e-n ceruri, libertatea în mormînt ?».

Agerimea versului, anumite formulări, prevestesc marea poezie de mai tîrziu. Decepția sa e alimentată mereu de scrutarea unui ochi atent și încruntat, care vede fața nevăzută și neplăcută a lucrurilor. În 1863 scria, «pe fațada peșterii de la Dîmbovicioara», *astfel de versuri, deloc turistice :* «Peșteră posomorîtă, / Mare, umedă, tăcută, / Ai fi bună-n București / Ca să servi de pușcărie / Hoților, care sfîșie / Pieptul țării românești». *Patriotismul său sincer este în afară de orice discuție (chiar dacă se înșeală în privința momentului Cuza, de exemplu).*

Prin vigoarea atacului pieptiș și măiestria spusei, învolburată și tăioasă, N. Nicoleanu contribuie la cristalizarea satirei românești. Poezia sa lirică poate fi citită de asemenea cu interes, căci se susține printr-o undă de neliniște și tristețe. Paginile de proză critică au nerv polemic. Prețuit de Junimea *și mai ales de Hașdeu, el este pe nedrept uitat și minimalizat.*

Costache Stamati

Singurul cavaler al poeziei române. La propriu. Era cavaler al ordinului «Sfînta Ana», și titlul, care se onora pe vremuri, l-a ajutat să trăiască în tihnă și să moară de bătrînețe. Boier de modă veche, liberal, cu vederi prea largi pentru noile generații de atunci, hălăduindu-și muza pe un întins teritoriu, ce și-l va revendica apoi vehement pe cărturarul poet. De altfel, după tată era ardelean. Tatăl, Toma Stamati, era frate cu mitropolitul Moldovei Iacob Stamati (1792—1803), cel care scria, printre altele, o prefață la Baltasar Grácian. Frații coborîseră în Moldova de prin părțile Bistriței. Poetul era prieten cu Alexandru Hașdeu, tatăl lui Bogdan Petriceicu. În casa lui poposea uneori Pușkin, în perioada exilului său «în sud», sau, cum se spune eufemistic în biografiile poetului, «pod nadzorom poliții» : *sub controlul poliției țariste. Se pare că l-a cunoscut, prin intermediul unui prieten influent, Alexandru Sturdza, și pe bătrînul Jukovski. Opera sa* (Povestea povestelor, *Iași, 1843 și* Muza românească, *Iași, 1868) a pus în fața cercetătorilor spinoasa problemă a originalității. Multe din poemele incluse sînt adaptări, traduceri, localizări. Sau, cum spune autorul, cinstit, chiar în titlu :* Compuneri originale și imitații din autorii Europei. *Autorii Europei ! Sună frumos, dar care sînt*

aceia ? A se căuta, a se scotoci prin Europa. Treabă nu chiar atît de grea, pentru că — exceptînd cîţiva obscuri, şi aceştia clarificaţi — e vorba de numele cele mai sonore ale continentului nostru cultural. De la Homer pînă la Lermontov şi de la Byron pînă la Puşkin. În privinţa izvoarelor, dacă i-a cunoscut direct sau prin intermediul limbii franceze, aş opta pentru cea de a doua variantă. Adăugînd imediat : şi prin intermeniul limbii ruse. Era momentul cînd Byron făcea adevărate ravagii în inteligheniia rusească a vremii. Poeţii cei mai mari, care suferă ei înşişi influenţa, se simt datori să ia o atitudine deschisă împotriva marelui şchiop, Timurlan liric al Albionului. În liceu, făcînd exerciţii de transpunere, am fost atras printre alţii şi de Lermontov, cu lirismul său de lacrimă pe o geană de copil. Îmi aduc aminte două versuri : Nu, nu sînt Byron, altu-s eu / (...) Dar suflet rus e-n pieptul meu».

Hăulitul închisului, care figurează în cuprinsul Muzei, e într-adevăr o traducere din autorul Demonului. De altfel, Stamati era cunoscut ca «literat şi traducător», pe la 1830, cînd un anume Patiescul scria despre el în Curierul românesc (citäm după studiul lui G. Bogdan-Duică, din 1906, temeinic, folosit apoi ca sursă necitată de mai toţi cercetătorii) : «În Basarabia, din români este d. titularnii sovetnic Constantin Stamati, bărbat literat, cinstitor de oameni învăţaţi, sîrguitor spre luminarea neamului. Are tălmăcite şi nu conteneşte de a tălmăci alese istorii pentru întocmirea năravurilor celor bune, fabule, romanţuri, versuri ce se numesc versuri împleticite, versuri drepte şi alte frumoase istorii». O caracterizare cît se poate de elocventă şi de exactă. Eu voi socoti versuri împletecite — traducerile. Şi versuri drepte — pe cele originale. Să constatăm că împletecitele covîrşesc prin număr pe cele drepte. Stamati, în pornirea sa patriotică, adaptează în româneşte tot ce crede că ar avea un rol educativ şi estetic, tot ce-ar putea mişca inima moldoveanului, îndemnîndu-l la simţăminte înalte. Stamati traduce din Lamartine, Victor Hugo, Musset, Béranger, Thomas Moore (Luntrea pe uscat), Lermontov, Puşkin şi alţii mai mulţi, cum ar fi spus Budai-Deleanu. În ce priveşte valoarea transpunerilor, putem afirma că este unul dintre cei mai mari traducători în româneşte din secolul al XIX-lea. Un secol de altfel bogat — prea bogat ! — în tălmăciri, cînd a traduce însemna a face un act patriotic, un act de cultură, dar şi din cauza confuziei care a persistat între creaţia originală şi imitaţie. A scrie o poezie originală ori a transpune, mai mult sau mai puţin fidel, în româneşte, o capodoperă străină, a fost, o vreme, cam tot aia ! Tîrziu, poligloţii români înmulţindu-se, au început să divulge izvoarele altora, autorîicul cu orice preţ, şi poeţii, trezindu-se ca dintr-un vis (c-o muză străină), s-au frecat la ochi şi au spus : Nu mai fac ! Şi au început să se inspire tot mai mult din ei înşişi, cultivîndu-şi originalitatea. Şi aşa se născu originalitatea literaturii române. Cu hopuri. În ce-l priveşte pe Stamati, a nu i se pune la îndoială cinstea, aşa cum s-a remarcat. El creea în interiorul unei mentalităţi, spunînd de altfel chiar din titlu, cum am văzut, ce fel de poezie e cea pe care o scrie. A avut talent ? Foarte mare, cum sînt de acord unii cercetători, alţii acuzîndu-l de mediocritate. Cel care semna Cavalerul C. Stamati, autoriu popular, inventează o poveste a poveştelor, în vers alb, suculent şi se înscrie pe linia cetitorilor în steaua vechimii mitologice româneşti : «Ochii minţii mele îndărăpt se uită, / Răzbătînd prin pîcla trecutelor seculi ; / Deci rîdic voalu vechimei bătrîne / Şi Dragoş s-arată pe cal de minune. // Pe al lui coif luciu s-învăluiesc pene, / El săgeţi călite răsună în tulbă-i, / El zboară călare în şes ca un vifor, / În zale porumbe, cu de oţel paloş».

Poemul e minunat, surprinde printr-o aspră, falnică sonoritate barbară. Tema a fost ulterior supralicitată, asta nu scade însă cu nimic din meritele, mari, ale îndrăzneţului versificator. Stamati scrie lung, fără a plictisi, cu un simţ al construcţiei fabuloase şi pitoreşti. Balcanicii de mai tîrziu îşi pot căuta în el un precursor.

Călinescu îl apreciază pentru «invenţie verbală» şi «viziune», considerîndu-l «eminent, mai mare în privinţa limbii ca Bolintineanu, în cîteva puncte comparabil doar cu Eminescu».

Luntrea pe uscat — spre a vorbi şi de poemele mai scurte — se susţine printr-o legănare pe adevărate valuri de poezie : «În zori de zi frumoasă, la ţărmul unei ape, / O luntre sprinteoară, cu pînzi subţiri şi albe, / Mîndru se legăna, / Şi valurile line, de soare poliite, / Chiar ca vesmînt de stofă pe lîngă ea-ncreţite, /

Frumos o prejura. // Senin deasupra cerul, sub ea ca steclă mare / Ş-a florilor mireazmă, ş-a zefirilor boare / Gingaş o dismierda, / Încît părea că toate i se supun, se pleacă, / Şi vor cu a lor graţii numaidecît să-i placă, / Iar luntrea s-alinta». *Greu se putea ghici că e vorba de o traducere din Thomas Moore. Traducătorul recreează în limba română.*

Încheiem cu un scurt fragment din preafrumoasa Preacuvîntare *la* Muza românească : «Eu ştiu că critica celor scrise de mine va fi iarăşi cu rezon, fiindcă eu am scris versuri şi proză nu chiar după regulele poetice sau gramatice d-acuma ale României, ce aşa simplu, precum le-am deprins din copilărie, în stilul plebei, şi precum iubirea către patria mea cea veche a inspirat ş-a învăpăiat fantezia mea, mai ales fiindcă în Moldova şi Valahia, de cînd au început a domni grecii fanarioţi şi pînă la căderea lor, în urma Eteriei, şcoli române nu se aflau, decît numai greceşti, şi literatura română era cu totul necultivată şi nesuferită la curtea fanarioţilor (...) Aşadar, nu cereţi mult de la mine, desţeratul din Moldova în copilăria mea, pentru că eu n-am învăţat scolastic, „ex professo" şi d-aceea scriu firește şi liber, ca şi cînd v-aş vorbi, imit din cele ce au compus alţii, dar cîteodată am scris şi de la sine-mi aceea ce mi-a insuflat instinctul şi sălbăticita muză românească, ce odinioară era domesnica înamoratului Ovidie, agronomului Virgilie, blîndului Oraţie, mult simţitorului Tibul, elegiacului Properţiu şi altor asemenea autori romani».

CÎRLOVA

RUINURILE TÎRGOVIŞTII

(fragment)

O, ziduri întristate !, O, monument slăvit !
În ce mărime naltă şi voi aţi strălucit,
Pe cînd un soare dulce şi mult mai fericit
Îşi revărsa lumina p-acest pămînt robit !
Dar în sfîrşit Saturnu, cum i s-a dat de sus,
În negura uitării îndată v-a supus.
Ce jale vă cuprinde. Cum totul v-a pierit !
Subt osîndirea soartei de tot aţi înnegrit !
Din slava strămoşească nimic nu v-a rămas.
Oriunde nu se vede nici urma unui pas.
Şi-n vreme ce odată oricare muritor
Privea la voi cu rîvnă, cu ochiu-aţinător.
Acum de spaimă multă se trage înapoi
Îndată ce privirea îi cade drept pe voi...
Dar încă, ziduri triste, aveţi un ce plăcut,
Cînd ochiul vă priveşte în liniştit minut ;
De milă îl pătrundeţi, de gînduri îl uimiţi.
Voi încă în fiinţă drept pildă ne slujiţi.
Cum cele mai slăvite şi cu temei de fer
A omenirei fapte din faţa lumei per ;
Cum toate se răpune ca urma îndărăt,
Pe aripile vremii de nu se mai arăt ;
Cum omul, cît să fie în toate săvîrşit,
Pe negîndite, cade sau piere în sfîrşit.

RUGĂCIUNE

(fragment)

Dar ce să fie acea lumină,
Ce sus se vede de focuri plină,
Şi dimpreună un zgomot lin ?
Nu crez să fie semn de furtună,
Cînd de loc vîntul nori nu adună,
Cînd peste toate privesc senin.
Nu cumva, Soare, veste să fie
Patriei mele spre bucurie,
Că rugăciunea, ce a făcut,
De către sfîntul se-mbrăţişează,
Şi că prin focuri încredinţază
A ei lucrare nu dupe mult ?

Adevăr este acea lumină,
Vesteşte soartă de raze plină,
Ce se găteşte ăstui pămînt ;
Ce din poruncă supusă vine,
Patriei mele în veci nă-nchine
A ei credinţă cu jurămînt.

NICOLEANU

SONET

Cel ce caută plăcerea într-a binelui iubire
Și curajul a combate pentru cel nenorocit,
Voluptatea sufletească într-o nobilă gîndire,
Acela, numai acela poate zice c-a trăit.

În amor găsind și doliu, în amor și fericire
Și-n privirea faptei bune farmecul ochilor săi,
Nu se teme niciodată d-a vrăjmașilor lovire,
Prin amor fiind mai forte și mai mare decît ei.

Suferința poate-nfige ghiara sa cea-nveninată
P-al meu sîn cuprins de flacări — nu voi plînge niciodată,
Căci sălbaticul meu suflet rîde de nefericiri.

Dar cînd pieptul inocenții de infami ne va desface,
Ochii mei atunci în sînge flacările vor preface
Ș-al meu braț se va deschide cu teribile loviri.

SONET

Multe valuri furioase năvăliră peste mine,
Multe inimi prea iubite în pămînt s-au prefăcut,
De cînd pentru prima oară te-am văzut printre suspine
Zi funestă, zi fatală întru care m-am născut.

Cu toate că pretutindeni un destin cumplit mă duce
Din ruină în ruină, în secret a lăcrimă ;
Cu toate că nouă rele stau pe capu-mi să s-arunce,
Precum vulturii p-o pradă — eu nu te voi blestema !

Nu, căci am simțit viață, deși-am încercat durerea ;
Nu, căci pentru a combate n-am pierdut încă puterea ;
Nu, căci jalnicul meu suflet e tăcut, dar nu învins.

Nu, căci d-am pierdut speranța viselor copilăriei,
Mintea mea și-a luat zborul p-aripile veciniciei
Și de ziua cea din urmă pieptul meu este coprins.

PLÎNG

(Amicului S.M.)

Cînd veselia vei căuta
În versu-mi rece și dezolat,
Adu-ți aminte și nu uita
C-am fost din leagăn predestinat
Să-mi duc durerea din loc în loc
Și nicăirea să n-am noroc ;

Că veselia nu strălucește
Decît pe fața celui iubit,
Sau în simțirea ce se nutrește
Dintr-al speranții pom daurit,
Iar nu pe capul trist, arzător,
Fără credință și viitor.

Și cum poci rîde și să nu plîng
Cînd împrejurul vieții mele
Din oră-n oră văz că se strîng
Mai multe lacrimi, mai multe rele ;
Cînd ori în care parte privesc
Tot frunți pălite eu întîlnesc ? !

Dacă din ceruri mi s-ar fi dat
Altă chemare sau altă fire.
Un suflet rece, neduplecat,
Privind la toate cu nesimțire,
Mi-aș duce pasul făr'să gîndesc
Că mai sunt oameni ce pătimesc.

Și ca femeia fără suspine,
Ca egoistul nesuferit,
Cuprins cu totul numai de mine,
Acum aș plînge nefericit,
Acum aș rîde, bea și cînta
Și-n nepăsare m-aș desfăta.

Dar cine poate să-și schimbe firea ?
Și cum poți mila să biruiești,
De la durere să-ntorci privirea,
Nenorocitul să-l ocolești,
Să calci pe cuie, să-noți în sînge,
Fără să blestemi și făr-a plînge ?

Tu care-n lumea unde trăiești,
Gîndind la bine, în dor te stingi,
Tu care suferi, lupți și iubești
Și rîzi adesea ca să nu plîngi,
Tu știi, amice, cît e de greu
Să smulgi durerea din pieptul tău !

Vei plînge dară, vei lăcrăma
Pînă-n momentul necunoscut
Cînd brațul morții va sfărăma
Pe patu-mi rece, jalnic, tăcut,
Lanțul ce ține sufletul meu
Să guste pacea lui Dumnezeu !

STAMATI

ROAGĂ-TE PENTRU MINE

Glasul tău îi fraged, glasul tău pătrunde,
Şi îmi dă speranţă rugăciunea ta.
Eu sufăr, şi Domnul poate să te-asculte,
Deci şi pentru mine să-l rogi nu uita.

Eu ascund durerea ce mă chinuieşte,
Căci nu mi se cade a ţ-o arăta :
Dar peptul se sfarmă, secretul zbucneşte,
Deci şi pentru mine să-l rogi nu uita.

Ţ-aş spune o vorbă şi sunt la-ngrijere,
Că faţa ta poate se va întrista ;
Fii dar tu cu pace, iar eu cu durere,
Deci şi pentru mine te rog nu uita.

Două inimi însă făcînd rugăciune,
Tot cu o credinţă făr-a înceta ;
Pot odinioară să se împreune,
Deci şi pentru mine să-l rogi nu uita.

ZBURĂTORUL LA ZEBRE *

Fetiţă amată, de ce şezi închisă
În aceste ziduri cu porţi ferecate ?
Şi de ce zebreaua nu o ţii deschisă,
Să priveşti la lună păr' la miez de noapte ?

Fetiţă, deschide-mi, căci mi-i frică tare,
Prin tuneric, noaptea, cînd încep nă umble
Striga, tricoliciul ş-a morţilor umbre,
Cu mantii de neguri păr-în ziua mare.

Fetiţă, eu nu sunt sahastru de munte,
Ce ne spun de lume ce are să fie,
Nici tînăr d-aciea ce îşi ies din minte,
Îndrăgind cucoane ce nu vor să-i ştie.

Eu nu port nici cîrjă, nici ostăşeşti straie.
Nici am plete negre, nici am barbă albă,
Şi a mea suflare atîta-i de slabă.
Încît nici o iarbă nu poate să-ndoaie.

Decît la prunci visul sunt mai uşor încă,
Sunt fiu primăverei, şi sunt iarna oaspe,
Cînd fetile sara fac clacă de furcă,
Căci atunci mă aflu pe-acolo pe-aproape.

Iar în ziuă astăzi un flăcău cu-o fată
Se dezmerda fraged şi c-o sărutare
M-au prins de-o aripă între buzişoare,
Unde mă ţinură ziulica toată.

Deci acum, vai mie ! n-am culcuş de noapte,
Căci rumîna roză unde mi-i lacaşul
S-au închis devreme ; şi, dacă se poate,
În săhniş la tine ca să-mi fie masul ?

Dă o bucăţică de pat lîngă tine,
Şi o perinuţă fiului luminei,
Şi nici ca cum grijă să n-ai despre mine,
Căci eu fug îndată la ivirea zilei.

Fraţii mei mai ageri s-au dus după soare,
Alţii, ce rămasă, prin flori se culcară,
Iar eu, rătăcitul, nu văd noaptea floare,
Deci mă rog, fetică, ie-mă în camară...

Te rog mă ascultă, ca nu cumva noaptea
Să vie rusalii să mă ia cu sine,
Sau să mă rîpască în pustietate,
Stafie urîtă ce o văd că vine !

Văd că gioacă morţii cu lină saltare,
Şi luna senină holbat îi priveşte.
Văd că tricoliciul groaznic tîrîieşte
De păr pe un ciocîu, vrînd ca să-l omoare.

O, tare mi-e frică nu cumva vro strigă
Să mă ie cu dînsa în mormîntul răce,
Sau de vreun clopot de-aripi să mă lege,
Ca cu al lui vuiet să mă şi ucigă...

Deci deschide-mi uşa, iar de nu, m-oi duce
Ca să rîpesc cuibul vrunii rîndunele...
Deschide-mi, fetică, să-ţi dauă floricele,
S-auzi de la mine vorbişoare dulce ;

Să-mi vezi fetişoara cîtu-i de frumoasă,
Ş-aripile mele cît sunt de uşoare,
Şi să-mi vezi gurita ce miros revarsă,
Care covîrşaşte pe ori care floare.

Mi-i frig, căci sunt gingaş, umbra mă îngheaţă.
Iar ţie nu-ţi pasă de rugile mele ;
Deci deschide-mi uşa, ca să-ţi dau mărgele,
Şi tu mă-ncălzeşte în a tale braţă...

Ori ce să-ţi dau, spune, ca să-mi deschizi mie ?
Fotă îngerească, sau colan de zînă,
Sau să-ţi gîcesc nunta cînd are să-ţi fie,
Sau de-a ta ursită de-a fi ră, sau bună !

Dar a mea suflare jeaba abureşte
Stecla la fereastră, căci tu prepui poate
Că-s flăcău ce umblu să te-amăgesc noapte.
Iar nu zburătorul ce se tînguieşte...

Aşa zburătorul plîngînd se tot roagă
Şi la săhniş uşa s-au deschis îmi pare,
Căci s-aude şopot şi vorbă de şagă.
Deci gîciţi, fecioara cui au deschis oare ?

BIBLIOGRAFIE :

N. Nicoleanu, Poezii şi proză. *Vasile Cîrlova,* Poezii. *C. Stamati,* Poezii. *Publicaţie îngrijită de G. Bogdan-Duică, Bucureşti, Minerva, «Biblioteca scriitorilor români», 1906.*

Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900, *Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1979, pp. 191—192, 628—629, 804—805.*

Constantin Stamati, Muza românească. Compuneri originale şi imitaţii din autorii Europei. *Text stabilit de Ion şi Rodica Rotaru, Introducere, note şi variante, bibliografie şi glosar de Ion Rotaru, Bucureşti, Editura pentru literatură, «Scriitori români», 1967.*

Notă : Versurile din V. Cîrlova şi N. Nicoleanu se reproduc după ediţia G. Bogdan-Duică, 1906, cele din C. Stamati după ediţia Ion şi Rodica Rotaru, 1967.

---

* În timpurile de demult, la români, fereastră cu gratii de fier se numea *zebre*, aseminea şi viziera coifurilor oşteneşti, ce acoperea faţa ca un obrazar. *[n. aut.]*

RESTITUIRI

A FOST MILESCU ÎN ITALIA ?

În 1978, O. A. Belobrova a publicat o ediție cuprinzînd patru dintre scrierile lui Nicolae Milescu : *Cartea aleasă pe scurt despre cele nouă muze și despre cele șapte arte liberale, Cartea despre Sibile..., Aritmologhia...* și *Cartea ieroglifică...*[1]. În cea de a doua dintre acestea se află un pasaj povestit la persoana I, pasaj care ocupă ff. 27r—31r din ms. folosit de editoare[2]. Este vorba despre o relatare de călătorie la Cumae (Campania — Italia). Relatarea face parte din capitolul despre Sibila Persica sau Babilonica. Autorul relatării își exprimă nedumerirea cu privire la translația sibilei chaldeice în orașul italian și apoi descrie pe larg templul în care profețea sibila, precum și discuțiile sale cu cetățenii din Cumae.

Pe baza acestui pasaj, O. A. Belobrova afirmă în studiul introductiv al ediției sale următoarele : *«Educația multilaterală și în general educația sa laică [N. Milescu] Spătarul a primit-o la Constantinopol și în Italia»*[3].

În 1982, traducînd din limba slavonă în limba română și editînd *Aritmologhia...* lui Milescu[4], P. Olteanu consacră un spațiu mai larg din studiul monografic ce însoțește ediția sa *«călătoriei de studii»* a lui Milescu în Italia. Problema este destul de importantă și ea a trezit pe bună dreptate interesul, pentru că datele privitoare la primii ani ai formării intelectuale a lui Milescu sînt puține și incerte. Chiar despre studiile sale la Academia Patriarhiei din Constantinopol nu există date concludente, motiv pentru care diversele conjecturi referitoare la perioada sa constantinopolitană rămîn deocamdată ipotetice[5]. În general însă, în termeni mai reținuți sau mai categorici[6], se admite posibilitatea ca Milescu să fi urmat cursurile Academiei Patriarhiei din Constantinopol.

De o perioadă italiană în biografia sa intelectuală nu se vorbise însă cu vreun temei pînă acum. De aceea afirmația făcută de O. A. Belobrova și datele conținute în textul despre Sibila Persica au fost socotite o utilă bază documentară care venea să umple o lacună biografică și să confirme o serie de prezumții. Preluînd aceste date în studiul monografic care însoțește ediția din 1982, P. Olteanu consideră că *«acum putem afirma cu toată certitudinea»* că Milescu a fost în Italia și că *«știa și limba italiană»*, deoarece *«pe temeiul autoatestării spătarului din cartea despre Cele douăsprezece Sibile, despre numele și proorociile lor, 1674, știm sigur»* acest lucru[7]. De asemeni, din analiza textului pe care îl reproduce în slavonă și în traducere românească, sînt socotite în-

---

[1] *Nikolaj Spafarij*, Estetičeskie traktaty, *Leningrad, Nauka, 1978.*

[2] *Ms. 227, col Rumiantev, Bibl. de Stat V. I. Lenin — Moscova.*

[3] Ed. cit., p. 3.

[4] *Nicolae Milescu*, Aritmologhia, Etica și originalele lor latine, *ed. critică, studiu monografic, trad., note și indici de Pandele Olteanu, București, Minerva, 1982.*

[5] *La începutul cap. II* Viața și operele spătarului Milescu, cu contribuții noi la studiul modelelor, originalelor și izvoarelor *din* ed. cit. supra, *P. Olteanu se exprimă astfel despre această perioadă din biografia lui Milescu :* «SE PARE CĂ a studiat și în înalta școală a Patriarhiei Ortodoxe din Constantinopole, unde predau și profesori veniți din Italia» *pp. 33—34) (s. n.) ; cf.* M. Anghelescu, *Scriitori și curente*, 1982, pp. 31, 38.

[6] *Chiar în cadrul studiului citat mai sus, P. Olteanu face și o altă afirmație, în termeni de astă dată categorici, privitoare la studiile constantinopolitane ale lui Milescu :* «Mai adîncit, acest contact *(al lui Milescu cu Italia — n.n.)* s-a petrecut la Academia Patriarhală din Constantinopole, la care predau și profesori din ocident, poate chiar italieni» (ibidem, *p. 38).*

[7] Ibidem, *p. 38 ; O. A. Belobrova, ed. cit., p. 6, datase* Cartea despre sibile... *în 1672—1673 ; P. Olteanu nu explică temeiurile datării sale.*

teresante *«ştirile culese din popor ca de un martor ocular»* şi faptul că *«prin această notabilă relatare, spătarul Milescu aduce contribuţii originale despre istoria sibilei Persida şi ne dă ştiri concrete despre călătoria sa de studii în oraşul Cuma din Italia şi că vorbea activ limba italiană»* [8]. După aceea se emite ipoteza vizitării unor centre culturale din Italia şi se propune datarea 1665—1669 pentru această călătorie.

Întrucît opiniile de mai sus pot căpăta circulaţie mai largă, credem că un examen critic al textului care le-a generat ar putea lămuri unele lucruri. Pentru aceasta este însă nevoie să analizăm funcţia fragmentului referitor la vizitarea oraşului Cumae. În cadrul capitolului despre Sibila Persica acest fragment, în întregimea sa, are rolul de a ilustra un topos al literaturii sibilinice, cel privitor la alterarea şi degradarea, prin traducere şi prin pierderea tradiţiei culturale, a formulelor oraculare (v., de exemplu, acest topos, cu aplicare la acrostihul sibilin, de la Cicero, *De divinatione*, II, 54, & 111 pînă la fericitul Augustin, *De civitate Dei*, XVIII, 23). Acest topos apare în paragraful imediat anterior relatării despre călătoria la Cumae, dezvoltînd tema alterării formulelor oraculare şi încercînd să explice ambiguitatea acestora atît prin lipsa de instrucţie a celor ce le-au notat, cît şi prin degradările suferite în procesul circulaţiei. Ideea este reluată, cu neînsemnate modificări de expresie şi în cadrul fragmentului care relatează călătoria la Cumae. De asemeni, la începutul capitolului (f. 25v) apare o menţiune privitoare la faptul că Sibila Persica ar fi fost fiica lui Virosos (Berosos), cel care a scris istoria chaldeică, menţiune repetată şi la începutul fragmentului referitor la oraşul Cumae (f. 27r). Începutul capitolului se bazează, după cum specifică Milescu, pe informaţiile din *Lexiconul* lui Suida şi pe cele ale lui Varon romanul [9]. Repetarea acestor date la o mică distanţă în interiorul capitolului indică faptul că Milescu se adresează acum unei alte surse [10], pe care, de altfel, o şi citează la fel de corect şi exact ca şi în cazul lui Suida şi Varro. Sursa citată (f. 27r) este de astă dată Iustin filosoful, *Cuvîntul către limbile păgîne* [11]. Această sursă apare citată după încheierea părţii de început a capitolului, parte bazată pe Suida şi Varro, şi înaintea fragmentului conţinînd respectiva relatare de călătorie. Însă pentru a vedea care sînt dimensiunile citatului din Iustin filosoful trebuie să reproducem şi contextul în care apar citatul din Iustin şi textul relatării de călătorie :

[f. 27r] Svjatyj Justin filosof i mučenik vo slove svoem ko jazykom / sicevym obrazom prostranno pišet : sego radi zde predlagaem, / da ottudu poznavatisja možet i pročih žitie. *Povestvuet* / bo sice, budet že vam udobno pravoe blagočestie poznavati ot / *[5]* čtenija drevnija sivilli, otduhnovenie nekoe krepkoe črez prorečenie / nas učaščih, jaže blizú sutú proročeskago učenija. / Sija že sivillja ot Vavilona rodoslovitisja *glagolet*, suštaja / dšti Virososa haldejanina. Ne vedaju ubo, kako ona vo stranu / Italijskuju, vo Kambaniju priide i tamo prorečenie predglagola, | | *[f. 27v] [10]* vo nekij grad imjanovan Kuma, šestí popriští ot Vaia / grada, daleko, ideže bani, sireč teplyja istočniki, vo Kambanij / sutú. My že sami prišli v toj grad i zrjahu nekoe mesto, / v nem že vasiliki, sireč polata carskaja velika, iz edinago / kameni usečenu videhom, veští veličajšaja i vsjakago čjuda dostojnaja, / [5] ideže proročenija svoja onaja sivilla sodela. Jako / glagolahu nam graždanja togo grada, jako oni ot praotcev svoih / ot predanija slyšahu. Posrede že toja polaty carskija pokazaša / nam tri korety is togo že kamene rezanyh, iže ispolneni vodoju, glagolaše, / jako onaja v nih umyvašesja i odeždoju odejannaja / *[20]* vo vnutrennejšem hrame polaty toja vhodjaše, ot togo že kamene / rezana.

Posrede že hrama togo na vysokij stepenú i prestol sede / i sice prorečenie glagola. Siju sivillu jako proročicu mnogija / inii ot istorikov vospominajut. I

[8] Ibidem, *pp. 38—40.*

[9] *Marcus Terentius Varro ; v. şi f. 13r—v din ms. 227, unde Varro apare citat cu* Cartea despre lucrurile teologice *adresată lui Cesar.*

[10] *Pasajul reprodus după Suida se încheie la f. 26v.*

[11] Logos parainetikos pros Ellinas (Ad Graecos sive Gentiles cohortatoria oratio) *atribuită lui Iustin Martirul sau Filosoful în manuscrise medievale şi în majoritatea ediţiilor umaniste, greceşti şi latine, ale scrierilor acestuia. Opiniile criticii filologice, de mai bine de un secol încoace, sînt unanime în a contesta paternitatea lui Iustin asupra acestui text, dar cele privitoare la data alcătuirii lui şi la eventualul autor sînt mai şovăielnice, înclinînd totuşi spre situarea sa în perioada următoare (sec. IV) celei aşa-zis apologetice (sec. II—III).*

Platon filosof vo slove / *[25]* „Fedra" pišet. Mnitsja že mi, jako i Platon proreče-nie sivilly / vidja i sego radi prorokov počitaša, vidja bo jaže ot neja drevle / predglagolemaja, delom soveršennaja byti. I sego radi udivljašesja i vo slove vo „Menone" sim slovesem pohvaljajušte // *[f. 28r]* prorokov, sice napisa : „Vo pravde imjanuem ih božestvennyh, iže / *[30]* nyne glagoljutsja proročy ili veštbos-pevateli, poistinne glagolem / ih božestvennyh byti i duhnoveniem obŭemlemyh, i ot / boga soderžannyh, poneže soveršajut glagolijušte mnogaja i velikaja / dela, ne vedajušte ničego o nih, iže glagoljut javne i istinno / smotrja proročenie sivill". Platon sie reče, onaja bo ne sice, / *[35]* jako stihotvorcy, iže po izdanij i tvorenij stihov vozmogahu / ispraviti i iskusno tvoriti i najpače po obyčaju sti-homernomu / slagati. No vo duhnovennom vremeni proročestva ispolnišasja i / sice glagolaše : // *[f. 29r]* presta že duhnovenie, presta i glagolom eja / pamjatĭ. I taja estĭ vina, jako ne vsja mera stihov sivilŭskih / *[40]* cela sutŭ. Sami bo my vo predrečennom grade byhom i vsjakaja / naučihomsja. I slyšahom ot voždnyh grada togo, iže vedut / strannyh vo domy svoja. Tij že i mesto, v nem že proro-čestvova / sivillja, nam pokazaša. I sosud nekij ot medi sotvoren, v nem že / ostanki tela eja hranitisja, glagolahu. Ta že pri inyh i to že / *[45]* rekoša, jako ot praotcov svoih slyšahu, jako iže togda proročenie / sivill priimahu i pisahu, ne učeni byvajušte, vo mnogih / mesteh meroju stihov / / *[f. 29v]* sogrešiša. I taja glagolaše vina byti / neblagomerenie nekiim stihom proročiceju, po prestanii duh-novenija / i bogoderžanija, ne pomjanušti glagola inyh. Pisateli že / *[50]* neuče-nija radi sogrešahu vo mere iskusstvom. Sego radi i prežderečennyj Platon na si-vilskoe proročenie smotrja, o prorokah / sice glagola, javstvenno reče bo : egda ispravljaet mnogaja i velikaja / dela, ne vedajušte ničego o nih ; iže glagolet : obače poneže, / o mužie ellinstii, ne vo meru tvorcov istinna bogočestnoe / *[55]* pisanie estĭ niže vo iže v vas blagopočitaetsja učenie ostavišasja ubo ot mer // *[f. 30r]* i slov iskusstva. I iže ot sivill glagolašasja / ne ljubopritelŭno vnimajušte razumejte, kolikim blagim / nam vina budet, Spasitelja našego Iisusa Hrista pri-šestvie, / javne i svetlo, predglagoljuštaja o slove božij, sušte nerazdelnem / *[60]* siloju. Ašte, ubo, o mužie ellini, ne pomyšljaete byti čestnejšaja / spasenija vaša, neželi mečtanija ložnaja ne suštih bogov. / Poslušajte, jako vyše glago-lahu drevnejšija i mudrejšija / sivilly, eja že knizi vo vsju vselennuju hranjatsja, jaže učat nas / črez proročenija ot nekago krepkago duhnovenija o rečennyh / bozeh, jako ne suštii. Ta že // *[f. 30v 65]* i o Spasitele našem Iisuse Hriste / i o buduštem ego prišestvii i o vseh, jaže ot nego tvoritisja / budut, javno i svetlo predvozglašajušte vam sivillja. Budet bo / poleznoe vam predučenie razuma eja, svjatym čelovekom proročestvie.

[70] Ašte že ubo nekto vozmnit, jako sivillja, slovo o boze predrešti, / učisja ot drevnih i slavnyh filosofov, da uslyšat Akmona / i Ermisa treveličajšago filosofa. /

Akmon ubo vo sloveseh svoih o boze imjanuet boga vsetajnago. / Ermis že javno i svetlo glagolet, jako boga razumeti trudno estĭ, *[75]* rešti že nevoz-možno, ašte i moštno budet razumeti. *[f. 31r]* Otsjudu že / vedati moštno estĭ, jako nikako že inače o boze ili o pravom / blagočestii naučitisja vozmožno, tokmo ot prorokov samyh, iže / črez božestvennoe duhnovenie nas naučajut. *Sice Justin filosof / i mučenik o vyše rečennyh preizrjadno pišet* [12].

Sfîntul Iustin, filosof şi mucenic, în al său *Cuvînt către limbile păgîne,* scrie pe larg astfel (Ispusele lui) le punem aici pentru ca din ele să poată fi cunoscută şi viaţa celorlalte sibile). Căci spune aşa : „Prea uşor v-ar fi vouă să cunoaşteţi buna credinţă din învăţăturile vechilor sibile care, învăţîndu-ne prin precizări de o adîncă inspiraţie, sînt aproape de învăţăturile profeţilor".

„Această sibilă — spune el — era de neam din Babilon, chiar fiică a lui Virosos haldeianul. Nu ştim însă cum a ajuns ea în ţara Italiei, în Campania, şi cum a rostit acolo profeţiile sale, într-un oraş numit Cuma, şase mile depărtare de oraşul Vaia, unde sînt băi, adică izvoare calde, în Campania. Noi înşine am ajuns în acel oraş şi am văzut un loc unde se află o basilică, adică un palat împărătesc mare, tăiat într-o singură piatră mare, lucru măreţ şi demn de admiraţia oricui, în care îşi rostea prezicerile sale acea sibilă. Aşa ne-au spus cetăţenii acelui oraş, precum auziseră din spusele strămoşilor lor.

[12] *Am reprodus textul după ed. O. A. Belobrova (pp. 59—60), respectînd dispoziţia rînduri-lor ; în transcriere am adoptat sistemul folosit de P. Olteanu pentru editarea cu litere latine a textului slavon al* Aritmologhiei... *lui Milescu (pp. 151—152).*

În mijlocul acelui palat împărătesc ne-au arătat trei vase, tăiate din aceeași piatră, pe care spuneau că, umplîndu-le cu apă, se spăla în ele și, îmbrăcîndu-se în odăjdii, intra înăuntrul sanctuarului acelui palat, tăiat din aceeași piatră în mijlocul sanctuarului stătea pe o treaptă înaltă și un pristol, și așa își rostea prezicerile.

De această sibilă asemeni unei proorocițe pomenesc și mulți alții dintre istorici. Scrie și Platon filosoful în dialogul *Fedra*. Noi credem că Platon, prețuindu-i pe proroci și cunoscînd proorocirile sibilei despre care am vorbit mai sus că se îndeplinesc, s-a minunat și pentru acesta și, lăudîndu-i, în cartea sa *Către Menon*, pe proroci cu aceste cuvinte, a scris astfel : «Într-adevăr îi numim divini — sau, cum li se spune acum, proroci și prezicători —, pe drept cuvîn divini și de mare inspirație și insuflați de zei, căci aceia împlinesc, vorbind, multe și minunate lucruri, dar ei nu știu nimic despre cele pe care le vorbesc clar și limpede». Cu privire la prezicerile sibiline spune Platon acestea, căci [sibila] nu făcea precum poeții, care, după ce creau versurile, puteau să le desăvîrșească artistic și mai ales să le armonizeze după regula metrică, ci își realiza proorocirea în timpul cît era inspirată.

Și mai spune de asemenea : «Odată încetată inspirația, încetează și amintirea celor zise». Și aceasta este cauza pentru care nu fiecare măsură a versurilor sibiline este întreagă.

Căci noi înșine am fost în orașul mai sus numit și am luat cunoștință de toate acestea. Și le-am ascultat de la mai marii orașului, care [au obiceiul de] îi duc pe străini în casele lor și care ne-au arătat și locul în care proorocea sibila și un vas de aramă în care spuneau că se păstrează relicvele acesteia. Și între altele, spuneau și aceasta, cum auziseră de la strămoșii lor, care, atunci cînd primeau prezicerile sibiline și le scriau, nefiind învățați, în multe locuri greșiseră. Și aceasta spuneau că ar fi cauza incorectitudinii metrice a unor versuri ale proorociței, care, după încetarea inspirației divine, nu-și amintea unele cuvinte. Iar scriitorii, din cauza lipsei de învățătură, greșeau în privința măsurii artistice. Pentru aceasta și mai sus pomenitul Platon, vorbind despre prorocirile sibiline, spunea așa despre proroci, mai clar zicînd cum că rostesc lucruri multe și mari, nestiind nimic despre ele.

Ceea ce înseamnă așadar, bărbați elini, că nu în măsura poetică stă adevărul sfintei scripturi și nici în acea de voi prețuită învățătură care rămîne la măsura și la cuvintele meșteșugului artistic [*In continuare textul slavon neclar ; sensul pasajului, r. 56—60, conform textului original, ar fi :...* dacă spre prezicerile sibiline vă îndreptați nu numai cu atenție studioasă, ci și cu sufletul, veți cunoaște pînă la urmă cît de bun va fi viitorul celor buni, venirea Mîntuitorului nostru Isus Hristos prezicînd-o clar, cu cuvinte diferite]. Dacă însă, bărbați elini, nu gîndiți că ar fi mai de cinste mîntuirea voastră decît năluciriile mincinoase ale zeilor neadevărați, ascultați, cum v-am spus, pe cea mai veche și mai înțeleaptă dintre sibile, ale cărei cărți se păstrează în toată lumea, cum ne învață, prin prorociri puternic insuflate, despre zeii păgîni că sînt neadevărați. Așa cum și despre Mîntuitorul nostru Isus Hristos și despre viitoarea lui venire și despre toate cîte vor fi de el făcute vă înainte-lămurește sibila. Și v-ar fi folositoare această învățătură a ei, că și prorocirea despre sfîntul-om. Dar dacă cineva se îndoiește cum că sibila a prezis cuvîntul despre Dumnezeu, învățînd de la vechii și slăviții filosofi, să-i asculte pe Acmon și pe Ermis de trei-ori-marele, filosoful. Căci Acmon în cuvintele sale despre Dumnezeu îl numește pe acesta Cel întru totul acoperit [*In textul grecesc :* Pagkryphon]. Și Ermis vorbește clar și luminos cum că pe Dumnezeu, cu puterea minții, oricît de mare ar fi aceasta, este greu să-l înțelegi, iar cu vorbirea este imposibil. Trebuie de aci să se știe cu tărie cum că despre Dumnezeu sau despre adevărata credință nu se poate învăța nimic decît ceea ce proorocii înșiși, prin divină inspirație, ne învață.

Astfel prea bine scrie Iustin filosoful și martirul, despre cele de mai sus.

Am marcat în text (r. 3 și r. 78—79) cuvintele prin care Milescu notează paternitatea lui Iustin asupra întregului text, inclusiv asupra referirilor la Platon (r. 23—40 și 50—53) cu care este întreșesută relatarea de călătorie (r. 12—23 și 40—50). Unele dificultăți prezintă numai lipsa semnelor de punctuație care să specifice, în editarea modernă, citarea textului lui Iustin de către Milescu. Astfel în r. 4, după *Povestvuet bo sice...* trebuia să fi urmat două puncte, ghilimele și majusculă ; în r. 7, între *rodoslovitisja* și *glagolet* trebuia marcată incidența celui de al doilea verb, care nu este impersonal, ci are un subiect determinat (Iustin).

Textele vechi neavînd semne de punctuație speciale pentru marcarea citatelor, este de datoria editorului modern ca, în măsura posibilităților, să le identifice și să le marcheze[13]. În cazul acestui text din scrierea lui Milescu, marcarea pasajului este însă făcută expres de autor, pentru că, la sfîrșitul întregului fragment, el «închide citatul» cu următoarea propoziție : *Sice Justin*

[13] *Modalitățile obișnuite în vechile mse. și tipărituri erau : diferențierea cernelurilor (rubricarea) și citarea marginală, aceasta din urmă tot mai rar folosită în tiparul modern, deși era un auxiliar comod în regăsirea pasajelor care îl interesau pe cititor. În ms. 227, marginal sînt indicate volumul și capitolul lucrărilor citate în text, iar între paranteze, din cîte ne-am putut da seama, sînt cuprinse comentariile critice ale lui Milescu la textul citat.*

filosof i mučenik o vyše rečennyh preizrjadno pišet (r. 78—79).

Întreaga relatare avea drept scop să probeze, printr-o mărturie culeasă «la faţa locului», adevărul spuselor lui Platon despre procesul degradării formulelor oraculare. Ea nu putea să aparţină sec. al XVII-lea din mai multe motive. Mai întîi pentru că, după cum se ştie, puternicele mişcări tectonice din 1539 au făcut ca după această dată să nu mai rămînă în picioare presupusul templu sibilin[14], care era, probabil[15], unul dintre numeroasele edificii termale romane, în paragină în primele secole ale erei noastre. Apoi pentru că pasajele în care autorul îi mustră creştineşte pe bărbaţii elini (r. 60 sqq.) nu aveau desigur niciun rost în vremea lui Milescu, cînd aceştia se creştinaseră demult. Prezenţa pasajului, în întregimea sa, în textul ediţiilor umaniste ale scrierilor lui Iustin care conţineau şi apocriful *Cuvînt parenetic către elini*[16], cît şi în ediţii din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea ale oracolelor sibiline, unde se află, de obicei, şi o sumă de mărturii ale vechilor autori despre sibile[17], arată că autorul relatării nu este în nici un caz Milescu, aşa cum el nu este, de fapt, nici Iustin filosoful (v. *supra*, nota 11). Atribuirea acestui text lui Iustin nu este însă întîmplătoare, pentru că scrierea corespunde tendinţei generale a apologeticii lui Iustin, anume aceea de a căuta să pună de acord istoria precreştină cu evenimentele *Noului Testament*. Această tendinţă se regăseşte şi în mai multe dintre scrierile lui Milescu, în care elemente creştine, gnostice şi umaniste se subsumează însă direcţiei politice, precumpănitoare în scrisul său. Apelul lui Milescu la opera lui Iustin este o firească urmare a corespondenţelor existente între concepţiile celor doi scriitori asupra patrimoniului cultural. Faţă de menţionarea lui Iustin, preluată dintr-o sursă indirectă, în predoslovia traducerii lui Milescu din *Vechiul Testament*[18], numeroasele referiri din *Cartea despre sibile...* la scrierile lui Iustin[19] indică o familiarizare a lui Milescu cu acestea[20]. Preluarea amplului pasaj din pseudo-iustiniana cohortaţie către elini se explică prin sursele pe care le avea la dispoziţie Milescu în 1672—1673, cînd critica filologică nu se pronunţase încă asupra paternităţii acestui text. De altfel chiar pînă în sec. al XIX-lea, cînd scrierea este publicată în seria Migne (PG, VI, pp. 306—311) cu specificarea că ea nu îi aparţine lui Iustin, titlul ediţiei propriu-zise continuă să îl numească pe acesta drept autor al respectivei scrieri.

Depistarea sursei relatării de călătorie la Cumae din textul *Cărţii despre sibile...* a lui Milescu nu înseamnă desigur excluderea posibilităţii ca Milescu să fi cunoscut vreodată Italia, ci doar excluderea valorii probatorii în acest sens a textului analizat. Scopul rectificării noastre a fost acela de a împiedica răspîndirea unei informaţii eronate privind biografia lui Milescu şi de a pleda, implicit, pentru o editare critică a interesantelor sale scrieri, a căror punere în valoare, atît prin ediţia şi studiile de pînă acum ale cercetătoarei O. A. Belobrova, cît şi prin cele ale lui P. Olteanu, V. Cândea, L. Onu, Zamfira Mihail ş.a., a necesitat o muncă filologică deosebit de anevoioasă, în urma căreia însă, dimensiunile şi contururile eruditei personalităţi a lui Nicolae Milescu încep să devină mai limpezi.

Mihai MORARU

[14] *Vezi relatarea lui Onuphrius Patavinus [Panvinius] care vizitează oraşul Puteolis la scurt timp după cutremurul din 1539 şi nu mai poate vedea decît locul unde fusese templul descris în Pseudo-Iustin, la a cărui mărturie se referă, în* Orac. Sib., *Paris, 1607, p. 49.*

[15] *Ch. Dubois,* Pouzzoles antiques, *1912, pp. 166, 397, 400.*

[16] *Am folosit pentru comparaţie ed. J. Lang, [Heidelberg], 1593, unde, la p. 27 sq. figurează textul identic celui aflat în* Cartea despre sibile... *a lui Milescu.*

[17] Orac. Sib., ed. cit., *pp. 82 sqq.*

[18] *V. Cândea,* Raţiunea dominantă, *1979, p. 112.*

[19] *În* Cartea despre sibile... *mai sînt citate şi următoarele scrieri :* A doua apologie creştină *(către Antoninus Pius), la f. 20*[v] *şi* Întrebări către ortodocşi, *la f. 33*[r—v].

[20] *Milescu putea folosi şi un ms. al scrierilor lui Iustin, aşa cum procedează în cazul reproducerii formei greceşti a acrostihului sibilin (v. f. 45*[r] *, unde Milescu menţionează acest lucru).*

DIMITĂR VELIKSIN – ARESTAT ŞI INTEROGAT *

Denunţat ca «turburător al bulgarilor din România» *poetul bilingv Dimităr Veliksin* [1] *(care publica în ziarele româneşti sub pseudonimul : D. Vellisson) este ridicat de poliţie de la domiciliul său din Brăila, la 18 iulie 1868, şi trimis sub escortă, conform mandatului de arestare, judecătorului de instrucţie al Tribunalului de Ilfov, după o prealabilă percheziţie soldată cu confiscarea cîtorva hîrtii* «bănuite», *scrisori, o copie după un text francez şi* «o conceptă de versuri bulgare» [2].

În dosarul acestei detenţii — de altfel de scurtă durată, cum se va vedea — în afara numeroaselor adrese schimbate între Prefectura judeţului Brăila, poliţia acestei urbe şi judecătoria ei, pe de o parte, şi Procuratura Tribunalului de Ilfov, acest document se relevă ca deosebit de interesant, atît prin ceea ce exprimă pe de altă parte, se află şi interogatoriul luat inculpatului [3]. *Citit cu atenţie, declaraţiile directe ale părţilor, cît şi prin ceea ce se desprinde din subtext. Schimbul de replici încheagă un dialog convenţional în care fiecare dintre cei doi interlocutori respectă regula jocului, dozînd cu grijă raportul între rutină şi disimulare. Nu e nici o îndoială că autorităţile române erau nevoite să dea a satisfacţie* pro forma *cererii reprezentanţilor Porţii otomane, de a reprima încercările — pe teritoriul ţării noastre — de revoltă a bulgarilor înrobiţi. Pe de altă parte este cunoscută — şi comentată (fapt pentru care nu mai insistăm aici) atitudinea de înţelegere şi sprijin pe care au avut-o numeroşi oameni politici şi oameni de litere români faţă de valul revoluţionar bulgar, pregătitor al mişcărilor pentru cîştigarea independenţei, organizate pe teritoriul României, de către emigranţii bulgari, în mare parte ei înşişi scriitori. Cu doi ani înaintea arestării lui Veliksin, 1866, luase fiinţă la Bucureşti,* Comitetul Central secret bulgar, *G. Rakovski întemeiase o nouă organizaţie revoluţionară bulgară, se organizaseră primele cete de haiduci bulgari care să treacă peste Dunăre şi se încheiase* Coaliţia sacră între români şi bulgari, *în urma convorbirilor dintre C. A. Rosetti — leal sprijinitor al mişcării bulgare — şi Kasabov.*

Lipsite de orice entuziasm şi rîvnă profesională, întrebările judecătorului de instrucţie se succed respectînd rutina interogatoriului, evitînd orice insistenţă spre clarificarea detaliilor îndoielnice, trecînd, grăbite, peste momentele dificile din răspunsurile «prevenitului» *şi subliniind, repetat, motivaţia acestui procesimulacru : primejdia în care e pusă ţara noastră în astfel de ocazii.*

La rîndul său, Veliksin adoptă, pe de o parte, atitudinea inocent-uimită a celui ce ştie că trebuie să nege evidenţa, nu pentru cel care-l interoghează, şi care cunoaşte adevărul, ci pentru documentul scris care va justifica achitarea, de care este sigur. Iar, pe de altă parte, foloseşte prilejul pentru a face emoţionante declaraţii de fidelitate şi preţuire României, ca patrie adoptivă şi ocrotitoare. Reproducerea interogatoriului va confirma aprecierile de mai sus :

«Judecătorul : **Spuneţi numele, pronumele, locul naşterii, al domiciliului din urmă şi profesiunea.**

Veliksin : **Mă numesc Dimităr Velison, născut în Brăila, domiciliez tot în Brăila, de ani 34, de profesiune — literator.**

J : **De mult v-aţi stabilit în Brăila ?**

V : **Domiciliul meu l-am avut în Brăila şi estra ordinar [sic !] în Bucureşti.**

J : **Sunteţi preveniţi ca agitator al bulgarilor din România şi mai ales în Brăila, pentru a se scula contra Imperiului Otoman cu armele.**

---

* Material cules împreună cu Ştefana Tarinska, cercetător ştiinţific la Institutul de Literatură al Academiei de Ştiinţe din Sofia ; autoarea articolului de faţă şi cercetătoarea bulgară au încheiat o ediţie critică, comentată, a scrierilor poetului Dimităr Veliksin, care va fi publicată, în limba bulgară, la Sofia.

[1] Vezi Ştefana Tarinska şi Rodica Florea, *Un scriitor bilingv : Dimităr Veliksin*, *Revista de Istorie şi Teorie Literară*, an, XXXI, nr. 1, ian-mart. 1983, pp. 75—77 ; Ilie Bărbulescu, *Poetul bulgar Veliksin şi românii*, *Arhiva*, Iaşi, XXXI, nr. 3—4/1924, pp. 264—266 ; Ilia Todorov, *Bilingvističnata poezia na Dimităr Veliksin*, în vol. *Bălgaro-rumănski literaturni vzaimootnoşenia prez. XIX*, Sofia, 1980, ş.a.

[2] Arhivele Statului Bucureşti, fond : Tribunalul Ilfov, S. I, dosar 3503/1868, f. 8 r. şi v. ;

[3] Arh. St. Buc., Ibidem, f. 14 r. + f. 19 r. După primele două răspunsuri scrise de grefier celelalte declaraţii ale lui Veliksin sînt autografe.

V : **Simpla mea influință morale, dacă cumva voi fi având-o, și scrierile mele nu cred că se pot lua că o acțiune de a agita ; cît despre insurecțiunea ce se zice că se face în Bulgaria, eu n-am cîtuși de pucină știință despre dînsa.**

J : **O broșură intitulată MASCA JOS, se crede a fi făcută de dv. și care face dificile poziția țării noastre, avînd caracterul compromițător.**

V : **Ca literator protestez contra celor ce-mi atribuie mie această broșură ; stilul ei probează că ea nu poate fi decît opera unui om ce nu știe a mania cîtuși din pucin peana.**

J : **Sunteți autorii a unei proclamațiuni prin care invită pe bulgari la răscoală contra Imperiului Otoman, voind cu aceasta să expuneți atît guvernul actual cît și Țara Romînească la objecțiuni și poate chiar la invaziuni străine. Pe cînd guvernul și Țara a dat tuturor bulgarilor ospitalitatea atît de leală.**

V : **Cum pot fi eu autorul acelei proclamațiuni pe cît timp, o repet, n-am avut cea mai mică știință despre proiectarea insurecțiunii ? Cît despre ospitalitatea leală (și din partea mea adaug : fraternă și cordială) ce ziceți că guvernul român a dat bulgarilor, aceasta este adevărat, și, în calitatea mea de bulgar, recunosc și afirm că bulgarii sunt datori multă recunoștință pentru aceasta Romaniei, și au sacra datorie a se feri de tot ce-ar putea să facă rău acestei țări atît de ospitalieră pentru ei ca și pentru toții fiii nenorocitelor popoare.**

J : **Dacă arătați atîta mulțumire pentru ospitalitatea ce vă dă românii cum se poate explica insurecțiunea bulgară de la 6—7 iulie urzită în România și ce cunoștințe aveți despre această răscoală și dacă nu sunteți unul din autorii ei, cine anume pot să fie, căci dta ca bulgar trebuie să fi avut cunoștință de aceasta.**

V : **Repet încă o dată că această insurecțiune a fost și este încă pentru mine un mister și o enigmă. Întreb prin urmare, la rîndul meu, cum pot să cunosc eu pe autorii săi ?**

J : **În răspunsul ce ați dat la prima chestiune nu ați negat că ați scris diferite care poate ar fi agitat pe bulgari, căci o simplă poezie poate provoca o răscoală de natura acelei de față.**

V : **Scrierile mele sunt de natură literară ; ele nu țintează decît la îndreptarea moravurilor și biciuirea viciurilor ; atît cele publicate în ziare, cît și cele găsite asupră-mi în momentul arestării mele, probează aceasta pînă la evidență.**

J : **În procese criminale sau corecționale ați mai fost ?**

V : **Din cauza unei satire, am fost dat în judecată de dl. Gligorie Marghiloman, prefect în Brăila la 1859, sub acuzațiunea de tilhar și asasin ; legile însă au recunoscut inocința mea, m-au achitat și au declarat acuzațiunea sa de „uneltire vicleană“».**

După cum s-a văzut, D. Veliksin neagă orice intenție agitatorică în versurile pe care le-a compus și publicat și invocă, în sprijinul acestor negații, și ciorna reținută la percheziție. Numai că, cele cîteva versuri în limba bulgară, șterse, rescrise și legate în cele din urmă într-o strofă cursivă[4]*, sînt un apel incendiar către bulgarii datori să se ridice* «protiv Korana» («împotriva Coranului»), *neexistînd altă cale decît* «smărti ili svoboda !» («moarte sau libertate !»). *Sintagmele reluate în aceste exerciții de versificare, frînturile de vers ca și strofa de cinci versuri în care este vorba de Balcani și de* «natura bulgară», *trimit, fără ezitare, la* Marșul insurgenților bulgari, *publicat în revista bulgărească brăileană* Dunavska zora *(titlul în bulgară :* «Poziv kăm vsičkite bălgari za osvobojdenie na otecestvoto. Bălgarskii buntovniceskii marș» — «Apel către toți bulgarii spre eliberarea patriei. Marș național bulgar»). *Marșul este datat : iulie 1868, semnat cu inițiala V..., cercetări recente argumentînd că autorul acestui marș este Veliksin*[5]. «Acesta este marșul național al insurgenților bulgari, care-l cîntau în traversata lor pînă și în Balcani» — *afirmă Anghelache Savici, cronicar dramatic, emigrant bulgar la rîndul său, stabilit în Brăila și aflat în corespondență cu revoluționarul G.S. Rakovski*[6]. *Autorul broșurii* Masca jos, — *a cărei paternitate Veliksin și-o declină,*

[4] Arh. Stat. Buc., Ibidem, f. 10.

[5] Ilia Todorov, *Bilingvističnata poezia na Dimităr Veliksin* în vol. *Bălgaro-rumănski literaturni vzaimootnoșenia prez. XIX v.*, Sofia, 1980, pp. 270—272.

[6] Vezi Anghelache Savici, *Insurgenții bulgari de la 1868 sub comanda lui Hagi Dimitru și Ștefan Caradgea*, Brăila, 1871, p. 101—103.

cu ocazia interogatoriului — este Anghelache Savici. Confuzia s-ar putea explica prin faptul că în cuprinsul acestei broşuri pamfletare se află ataşată şi o cronică dramatică a aceluiaşi autor, despre reprezentaţia dată la 30 iunie 1868, la Brăila, de trupa lui Iorgu Caragiale, cu melodrama acestuia, Bătălia la Verbovca a lui Filip Totio Voievod. *Odată cu aprecierile despre acest spectacol este evocată o altă manifestare teatrală care avusese loc cu un an înainte, în 1867, cînd s-a reprezentat episodul dramatic despre moartea celor doi bulgari* Voivodov şi Zvetku, *ucişi pe vaporul austriac «*Germania*». Autorul, în limba bulgară, al acestui episod, este dramaturgul Dobri Voinikov, şi el locuitor al Brăilei. Traducătorul în limba română — menţionat ca atare în* Masca jos ! — *este D. Veliksin, «*poetul nostru quellu distinct*». De aici, o triplă confuzie : lui Veliksin i se atribuie redactarea broşurii* Masca jos ! ; *este considerat ca autor al unei piese de Dobri Voinikov, pe cînd era doar traducătorul ei în limba română ; şi, prin extindere, şi autor al altei piese de Voinikov, într-un spectacol în care, pe lîngă reprezentarea a două episoade dramatice, actriţa Fany Tardini îi recită poezia :* Alianţa bulgarilor, românilor, serbilor şi grecilor [7].

*Nu este, deci, cu nimic surprinzător faptul că Veliksin care lansase, în această poezie, refrenul chemînd la unire «*Voi români, sîrbi, greci, bulgari / Daţi toţi mîna şi fiţi tari !*» şi care, în octombrie 1867, fusese aclamat îndelung, «*cu aplaude frenetice din toate părţile salei*» teatrului Galaţi, atît ca autor al acestui îndemn, cît şi — eronat — ca «*autorul tutulor pieselor ce fusese anunciate*», şi ele cu adresă antiotomană [8], să fi fost considerat agitator al răsculaţilor bulgari împotriva jugului turcesc. Procesul este însă, cu vizibilă intenţie, expediat şi încheiat cu hotărîre de achitare. Prefectul judeţului Brăila, care-l trimite pe Veliksin la Judecătoria Tribunalului de Ilfov, la cererea Ministerului de Justiţie, este G. Vârnav Liteanu [9], înflăcărat unionist, înrudit cu Mihail Kogălniceanu, ale cărei simpatii pentru mişcarea revoluţionară bulgară erau cunoscute. Vârnav Liteanu fusese, el însuşi, în 1866, procuror la Tribunalul de Ilfov şi este de presupus că-şi cunoştea confraţii, cu care poate că păstra şi legături de amiciţie. Percheziţia este sumară şi inculpatul crezut pe cuvînt cînd, întrebat «*dacă mai are pe undeva hîrtii*» — *în afara celor două ciorne reţinute, — răspunde negativ. Imediat după interogatoriu, Veliksin este eliberat pe cauţiune (garanţia oferind-o un anume grec Zisso Sideri). Rechizitoriul prim-procurorului şi ordonanţa judecătorului, prin care dosarul este clasat şi depus la arhivă, îl scot pe Veliksin de sub urmărire, acuzaţiile — infirmate — transformîndu-se în bune aprecieri :*

«Noi, Prim-procurore pe lîngă Trib. Ilfov, avînd în vedere actele de procedură, instruite contra lui Vellisson prevenit ca agitator al insurecţiunei bulgare ; considerînd interogatoriul prevenitului prin care neagă cu totul că ar fi avut cunoştinţă despre mişcarea bulgară ce a avut loc pe marginea Dunării ; considerînd că scrierile găsite la dînsul nu-l implică direct în afacerea bulgară, căci ca scrieri literare, mai cu seamă poezii cari nici nu s-a publicat, nu avea de scop decît a recomanda spritul de concordie ce ar trebui să anime pe populii de la Dunăre ; considerînd că nu s-a putut aduce nici o probă care să implice pe Vellisson în conspiraţiunea trecerei bulgarilor în Turcia ; nerezultînd nici un indiciu de culpabilitate în contra sa ; cerem de la d-Jude instructor ca prin ordonanţa ce va da să declare că nu există caz de urmărire. Dat la Parchet astăzi 24 octombre 1868. Prim-procurore A. Stoicescu» [10].

---

[7] Veliksin nu păstrează titlul sub care îi fusese prezentată poezia în spectacol de Fany Tardini, ci o publică în *Sentinela română* (nr. 114, 1 ian. 1868, p. 456) sub titlul : *Viitorul poporului creştin din Orient sau Unirea face puterea.*

[8] Vezi *Observatorul*, an. I, nr. 4, 12 oct. 1867, p. 2—3, nesemnat ; cronică dramatică la spectacolul dat de trupa Tardini-Vlădicescu, cu piesele : *Victimile amorului de la Rusciuc în vaporul «Germania» ; Stoian Voievoda, sau Un episod din căderea bulgarilor sub turci* şi cu poezia *Vinitorul popolilor creştini din Orient sau Unirea face puterea.* La confuzia care-l desemna pe Veliksin ca autor al piesei lui Dobri Voinikov, *Stoian Voievod* (vezi : Valentin Chelaru, *Iorgu Caragiale şi bulgarii* în *Buletinul Institutului român*, Sofia, an. I, nr. 1, 1941, p. 279) a contribuit şi faptul că în repetate rînduri, cererile adresate, Ministrului Instrucţiunii (vezi Arh. St. Buc., dos. 1538/1865, p. 62) sau Primarului Brăilei (vezi Arh. St. Brăila, fond Primăria Municipiului Brăila, dosar II/1866, f. 41), pentru a li se permite unor trupe de amatori compuse din tineri bulgari să reprezinte piesa *Stoian Voievod*, erau semnate de Veliksin.

[9] Vezi Arh. St. Buc., fond Tribunal Ilfov, dosar 3503/1868. f. 12.

[10] Vezi Arh. St. Buc., Ibidem, f. 2 r. şi v.

«Ordonanța», *dată în 7 noiembrie 1868, de Judecătoria Tribunalului Ilfov precizează că nu există caz de urmărire, considerînd că* «scrierile d-lui Vellisson nu sînt cîtuși de puțin de natură a incendia scrierile compatrioților săi ci numai niște scrieri literare». *Drept care dosarul arestării lui D. Veliksin este trimis în Arhiva Tribunalului Corecțional* **. *Demnă de reținut este atitudinea de toleranță și protecție a autorităților române față de un reprezentant notoriu, al mișcării bulgare de cucerire a independenței.*

Rodica FLOREA

APROAPE «O CONVORBIRE» CU IONEL JIANU

Pentru pregătirea unei proiectate cărți *Convorbiri cu și despre Mircea Eliade* m-am adresat, în vara și toamna anului 1981, cîtorva personalități din țară și de peste hotare care — e de la sine înțeles — aveau profunde legături cu celebrul orientalist român. Cum era și firesc, dintre acestea nu putea lipsi Ionel Jianu, cunoscutul critic de artă, prieten de peste cinci decenii cu Mircea Eliade. Astfel încît, la 6 iulie 1981, i-am scris la Paris, rugîndu-l: 1) să vorbească despre Mircea Eliade — tînărul de numai 20 de ani; 2) să descrie *mansarda* din str. Melodiei, unde a locuit reputatul savant român; 3) să extragă și să transcrie unele pasaje din scrisorile lui Eliade trimise din India; 4) să specifice dacă, în afară de articolele din *Rampa*, despre *Maitreyi* și *India*, a mai semnat vreun alt articol despre Mircea Eliade; 5) să ne ofere cîteva detalii privind primii ani ai prezenței lui Mircea Eliade la Paris; 6) să definească locul pe care crede că îl ocupă astăzi personalitatea lui Mircea Eliade în literatură, orientalistică și istoria religiilor. În final, îl rugam să contureze cadrul în care s-a alcătuit cartea *Témoignages sur Brâncuși*.

La sfîrșitul lunii iulie, în același an, am primit din partea lui Ionel Jianu o scrisoare conținînd răspunsurile la toate întrebările de mai sus. Textul era următorul:

Paris, 17 iulie 1981

Stimate Domnule Handoca,

Îți trimit alăturat o fotocopie după Amintiri despre Mircea Eliade, *un articol publicat în revista* Destin, *no. 16, 1968 a lui George Uscătescu de la Madrid. Vei găsi în acest articol o bună pare din răspunsurile pe care le pot da întrebărilor dumitale.*

La acestea pot adăuga:

1) Portretul lui Mircea? E portretul adolescentului miop. Cînd l-am cunoscut în 1927 avea un aer de adolescent, cu părul roșcat, răvășit, împleticindu-se în vorbă pentru că avea prea multe de spus, dar mereu agitat, febril, combativ, niciodată indiferent, căutînd neîncetat să rezolve probleme pe care singur și le punea, explorînd ținuturi nebănuite ale cunoștinței umane, perseverent, hotărît, pasionat, îndîrjit, mereu nemulțumit și totuși cu o încredere nestrămutată în posibilitățile lui creatoare.

Nimic din ce era omenesc nu-i era străin. A fost adevăratul șef al «tinerei generații» din preajma anilor 1930 și nimeni nu s-ar fi gîndit să-i conteste acest loc. El, împreună cu Petru Comarnescu, au fost animatorii acestei «tinere generații», care promitea atît de mult și din care s-au realizat atît de puțini.

** Documentele din arhivă au fost transcrise după normele ortografice moderne, păstrîndu-se doar particularitățile lexicale.

*Mă întorsesem în toamna anului 1927 de la Paris unde studiasem sociologia cu Charles Bouglé, discipol al lui Durkheim, și filosofia cu Tisserand, discipol al lui Maine de Biran, și eram un adept entuziast al lui Bergson. Mircea avea și el o pregătire filosofică foarte serioasă, deși nu-și terminase studiile. Întîlnirea noastră a avut loc pe tărîm spiritual, ceea ce a întărit și prietenia noastră. Căci amîndoi aveam «*le don de l'amitié*».*

La reuniunile noastre aproape săptămînale din strada Grigore Alexandrescu unde locuiam, luau parte, în afară de cei pomeniți în articolul din revista Destin, *și Ion Barbu, Dan Botta, Haig Acterian, Barbu Brezianu și atîția alții care reprezentau elita intelectuală a țării.*

După căsătoria mea, în martie 1931, m-am mutat în strada Izvor, unde au continuat reuniunile noastre pînă în toamna anului 1932, cînd s-a produs prima ruptură dintre noi.

Alcătuisem în toamna anului 1931 o grupare, Forum, *care a ținut în sala Fundației Regale Carol I din Calea Victoriei o serie de conferințe despre Explicația timpului nostru. Obținusem pe credit sala, căci directorul Fundației era prof. Tzigara Samurcaș, care conducea și cenaclul* Convorbirilor literare *din care făceam și eu parte. Conferințele au avut un deosebit succes și am proiectat pentru sezonul următor o altă serie de conferințe despre Marile Personalități ale vremii noastre. A intervenit însă un incident. Publicasem în* Rampa, *unde dețineam cronica plastică, un articol despre expoziția Margaretei Sterian, în care-i aduceam anumite critici. Trecînd într-o zi prin fața cafenelei Capșa, Paul Sterian, care m-a văzut, m-a înjurat în mod vulgar. Nevrînd să-i ripostez, l-am provocat la duel ,trimițîndu-i martorii mei Ion Anestin și Mihail Polihroniade. Paul Sterian a refuzat să iasă pe teren, pretextînd că poeții nu se bat decît prin cuvinte. «Tînăra generație» s-a împărțit în două tabere. Adepții duelului și adversarii lui. Am publicat procesul verbal de descalificare a lui Paul Sterian. A urmat o polemică în presă asupra admisibilității duelului în epoca aceea.*

În toamnă, soția mea a trebuit să fie internată în clinica Sf. Elisabeta din Șoseaua Kisselef, peste drum de Bufet. Timp de cîteva săptămîni, cît a durat intervenția chirurgicală și convalescența, am stat alături de ea. Cînd am ieșit din spital, am aflat că bunii mei prieteni au părăsit gruparea Forum, *au alcătuit o altă grupare* Criterion *și au preluat sala Fundației, pe care o reținusem pentru conferințele noastre. De ce ? Pentru că din gruparea* Criterion *făcea parte și Paul Sterian cu care rupsesem orice relație. Și astfel m-am despărțit de prietenii mei, în frunte cu Mircea și Petru Comarnescu și nu ne-am văzut pînă în 1933, cînd a apărut romanul* Maitreyi *și am scris un articol favorabil despre acest roman de dragoste al lui Mircea. Împăcarea s-a făcut și din pricina campaniei infamante dusă de ziarul* Credința *împotriva lui Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu și Gabriel Negri. I-am dat în judecată pe autorii articolelor injurioase Sandu Tudor, Victor Medrea și — după cîte îmi amintesc și Zaharia Stancu — și am pledat procesul împreună cu Mihail Sebastian. Acest proces a pasionat «tînăra generație». Procesul a fost cîștigat, acuzații au fost condamnați, dar în apel a intervenit amnistia și dosarul s-a închis. A fost pentru ultima oară cînd «tînăra generație» s-a pasionat pentru un subiect comun.*

2) Îmi amintesc de mansarda din strada Melodiei — o stradă din dosul pieții C. A. Rosetti, care dădea în Bulevardul Domniței. Intrarea era printr-o curte mică. Urcai pe o scară strîmtă și ajungeai în odaia lui Mircea, o odaie plină de cărți, unde nu vedeai decît cărțile și care părea mai mult o bibliotecă decît o încăpere confortabilă de locuit. Deși aveai impresia că te pierzi în mulțimea cărților, totuși Mircea avea o muncă foarte organizată, cu nenumărate fișe, care-i permiteau să folosească întotdeauna o bibliografie uimitor de bogată.

3) Am avut o corespondență foarte bogată cu Mircea pe vremea cînd a fost în India. Uneori, scrisorile noastre se întindeau pe cîte zece pagini. Povestea dragostei cu Maitreyi, experiența lui din Himalaia erau pe larg descrise în aceste pagini. Am păstrat scrisorile lui Mircea pînă în 1961, timp de peste 30 de ani, și apoi le-am ars. Îmi pare și acum rău de acest gest pe care l-am făcut într-un moment de deprimare, cînd totul mi se părea zadarnic.

4) Ar trebui cercetată colecția ziarului Ultima oră *din 1929 pentru a se afla alte articole scrise de mine despre Mircea și despre* Isabel și apele diavolului. *Am pus atunci la cale o polemică între Camil Petrescu și noi pentru a face sgomot în*

jurul acestui roman și a-i înlesni astfel vînzarea. Cred că am mai publicat recenzii despre cărțile lui Mircea în Revista Scriitorilor români. *A se căuta și în pagina culturală a ziarului* La Nation Roumaine *din 1930.*

5) L-am revăzut pe Mircea de îndată ce am ajuns la Paris, în iulie 1961. I-am adus și două fotografii din Himalaia, unde apare cu barbă și în costum de călugăr tibetan. Una din aceste fotografii a fost publicată pe coperta revistei Cahiers de l'Herne, *în numărul care i-a fost consacrat. Ne-am văzut după aceea în mod regulat în fiecare an, cînd Mircea venea să-și petreacă vacanța la Paris. Voi aminti numai două momente. Primul, întîlnirea cu Petru Comarnescu și Mircea la Veneția, în septembrie 1967. Timp de vreo zece zile, ne-am reluat taclalele de odinioară, ne-am plimbat pînă către miezul nopții pe străzile înguste ale Veneției, am luat împreună masa aproape în fiecare zi și am regăsit atmosfera și căldura sufletească din anii tinereții. A fost o întîlnire deosebit de cordială, o interminabilă depănare de amintiri.*

Al doilea moment emoționant a fost decernarea titlului de doctor honoris causa al Universității din Paris, în marele amfiteatru al Sorbonei. Revedeam acest amfiteatru după vreo 45 de ani și printre cei cinstiți cu acest titlu se afla și Mircea, alături de Iehudi Menuhin și Edward Heath, fostul prim ministru al Marii Britanii. Ceremonia s-a desfășurat cu tot fastul centenar al acestei instituții de cultură și pentru noi, cei din sală, prietenii lui Mircea, a fost o imensă satisfacție și mîndrie. Era o răsplată binemeritată a unei vieți întregi de muncă și de activitate creatoare. Era o consacrare a unui român, care se bucură de o autoritate și de un prestigiu mondial.

6) Astăzi, Mircea este cea mai mare autoritate din lumea întreagă în domeniul istoriei religiilor. Opera capitală a vieții sale e pe cale de a fi încheiată. Au apărut cele două volume din Istoria credințelor religioase *și al treilea, care va fi și cel din urmă, e pe cale de a fi terminat *. El a dat o nouă înțelegere noțiunilor de sacru și profan, o nouă înțelegere a riturilor și a arhetipurilor. A adus o nouă interpretare a patrimoniului spiritual românesc.*

7) Literatura lui Mircea aparține culturii românești. E scrisă în românește și a început să fie tradusă, de cîțiva ani și în franceză. Dar ea rămîne legată de lumea românească și constituie un capitol special al literaturii fantastice în care irealitatea se confundă cu realitatea, funcționînd pe două planuri care se întrepătrund.

Din aceste amintiri, însemnate în grabă, poți alege materialul de care ai nevoie. Dar cu o condiție: vreau să citesc textul pe care l-ai redactat, înainte de a-l da la tipar, pentru a-mi da seama dacă cele spuse de mine au fost bine interpretate. Vreau să evit orice «malentendu», orice folosire greșită a spuselor mele.

Nu e vorba de o cenzură, ci de o măsură de precauție, căci răspunderea mea e angajată de această «convorbire» care are loc în scris, de la distanță.

Îți trimit alăturat și două fotografii pe care te rog să mi le restitui.

Cu cele mai bune sentimente

Ionel Jianu

Témoignages sur Brâncuși *a apărut în urma unei inițiative pe care am luat-o pentru comemorarea lui Brâncuși cu prilejul împlinirii unui deceniu de la moartea lui. I-am scris lui Mircea pe la începutul anului 1967 și el a acceptat. Apoi i-am cerut și lui Comarnescu un mic studiu despre Brâncuși. Cartea a apărut în octombrie 1967 și a putut fi prezentată la colocviul Brâncuși care a avut loc la București. Lucrarea care a avut un deosebit succes este epuizată, dar studiile lui Mircea și Comarnescu au fost republicate în alte reviste sau cărți. Probabil o nouă ediție va apare în cursul anului viitor, cînd se vor împlini 25 de ani de la moartea lui Brâncuși. În editura* Arted, *pe care am întemeiat-o în 1962 la Paris și pe care am condus-o timp de 18 ani, au apărut trei cărți despre Brâncuși: monografia mea din 1963,* Témoignages sur Brâncuși *în 1967 și* Intro-

* În 1983 a apărut în Editura Payot din Paris cel de-al treilea volum din *Hstoire des croyances et des idées religieuses*. Cel de-al patrulea tom, în curs de redactare, urmează să încheie ciclul acestei monumentale opere. (M. H).

duction à la sculpture de Brâncuşi *de I. Jianu şi C. Noica în 1976. Aceste trei cărţi au avut un tiraj de 12.000 exemplare şi sînt epuizate. Au fost difuzate în 87 de ţări.*

După primirea acestei scrisori, am reluat cu atenţie sporită colecţia ziarului *Ultima oră*. În afară de cîteva note despre *Isabel...*, o recenzie a lui Petru Comarnescu şi reproducerea cîtorva fragmente din scrisorile trimise din India, nu am aflat nici un articol semnat de Ionel Jianu dedicat lui Mircea Eliade. O adevărată surpriză a fost însă colecţia ziarului *La Nation Roumaine*, unde am găsit o recenzie la *Isabel* (nr. 400, 29 apr., 1930, p. 2) semnată de Rad. D. Svilokossitch. În răspunsul expediat lui Ionel Jianu la începutul lunii august 1981, l-am întrebat dacă a folosit vreodată acest pseudonim. Totodată, îi semnalam un articol pe care îl publicase în *La Nation Roumaine* (nr. 498, 26 aug., 1930, p. 2) intitulat *La faim d'absolu* în care se făceau referiri la *Isabel* («*Am avut ocazia să citim admirabilul roman al lui Mircea Eliade, care e sesizanta istorie a unei aventuri spirituale, a unei inimi în căutarea ei înseşi...*», etc.). Îi indicam, de asemenea, posibilitatea de a-i prezenta textul «convorbirii» noastre şi lui Mircea Eliade, pentru o eventuală completare.

Iată acum cea de-a doua epistolă primită de la Ionel Jianu în împrejurarea respectivă, scrisoare ce conţine şi ea cîteva date de istorie literară :

Paris, 27 august 1981

Dragă Domnule Handoca,

Întîmplarea a făcut să primesc alaltăieri manuscrisul D-tale, iar ieri vizita lui Mircea Eliade. I-am citit textul dumitale cu care a fost de acord, făcînd doar mici corecturi **.

În privinţa datei fotografiilor, credem amîndoi că trebuie să fie din anii 1975 sau 1976. Fotografiile au fost luate de Florin Dragu în apartamentul meu din avenue Stéphane Mallarmé.

Svilokositch nu e un pseudonim al meu, ci era, cu vreo 50 de ani în urmă, un tînăr colaborator, chiar la Nation Roumaine, *pare-mi-se. I-am pierdut de mult urma.*

Pe Mircea l-a amuzat mult articolul din 1930 pe care l-ai găsit în Nation Roumaine.

Eu am folosit numeroase pseudonime şi mai ales Vivian Bell, Guermantes, Miron Lungeanu, Don X, etc. ***, *care trebuie să figureze în* Rampa, Vremea, Ultima oră, La Nation Roumaine *şi multe alte ziare şi reviste la care am colaborat în epoca dintre cele două războaie mondiale.*

Recitind textul dumitale îmi dau seama că din «tînăra generaţie» de acum de jumătate de veac am rămas atît de puţini supravieţuitori...

Dar aceasta e legea firei.

Cu omenie (cum semna Brâncuşi)

Ionel Jianu

Sînt acestea numai cîteva semne ale prezenţei unei generaţii a cărei fecundă misiune culturală e departe de a se fi încheiat şi care adaugă o valenţă în plus personalităţii lui Ionel Jianu : memoralistica.

Mircea HANDOCA

** Mircea Eliade a suprimat o frază din textul lui Ionel Jianu : «*Nici Mircea n-a reuşit să păstreze scrisorile mele*», ceea ce ne lasă speranţa că măcar o parte din corespondenţa celor doi autori s-a păstrat (n.n.)

*** *Dicţionarul de pseudonime* realizat de Mihai Straje (Edit. Minerva, 1973) consemnează doar pseudonimul Vivian Bell (conf. p. 372), (n.n.)

UN «MANUSCRIS INEDIT» AL LUI OCTAVIAN GOGA

Printre manuscrisele inedite rămase de la Octavian Goga, păstrate la Ciucea de către văduva poetului, se afla și un *Jurnal (Însemnări zilnice)* cuprinzînd 266 pagini scrise, după dictarea autorului, într-un caiet școlar, de unul din secretariii acestuia. Din acest document numai un fragment de 14 pagini a fost publicat de Veturia Goga, în volumul *Pagini noi*, Editura tineretului, 1967. Cu îngăduința Veturiei Goga, am copiat în întregime manuscrisul acum 15 ani. Tot atunci am realizat o serie de fotografii după cele originale, în vederea pregătirii unei ediții critice a lucrării.

Publicarea «jurnalului politic» al lui Goga — însemnări făcute între 21 martie 1931 și 16 mai 1931 — prezintă un interes deosebit atît pentru cunoașterea vieții și personalității poetului, a gîndirii și activității omului politic, cît și, mai ales, a atmosferei politice generale a țării, în perioada respectivă (și nu numai). Sînt aici mărturisiri de o răscolitoare sinceritate, rod al unor observații pătrunzătoare, reflecții revelatoare, venite oarecum din interiorul «laboratorului» politicii interbelice. Ne aflăm, parcă, înaintea unor schițe alcătuite în vederea realizării unui roman (însăși măruria autorului îndreptățește o atare părere), menit a însufleți galeria politicianistă a vremii. Documente sufletești, sociale, psihologice și politice autentice și acuzatoare.

Activînd în cadrul Partidului Național Român din Transilvania, Goga va face parte din gruparea *«tinerilor oțeliți»*. În controversa dintre *«pasiviști»* și *«activiști»*, el se va situa de partea celor din urmă, în timpul frămîntărilor și al conflictului din Arad (în 1910) dintre *Tribuna* și *Românul*. În timpul neutralității și după intrarea României în război, Octavian Goga va juca un rol important în înfăptuirea statului unitar român, în cadrul Ligii Culturale, alături de alți fruntași ai vieții publice, precum N. Iorga, N. Titulescu, N. Filipescu, B. Șt. Delavrancea, V. Lucaciu ș.a. După război, datorită neînțelegerilor de principiu cu Iuliu Maniu și Al. Vaida, Goga se va retrage din Partidul Național Român, intrînd în Partidul Poporului, condus de generalul Averescu; va fi, de altfel, numit ministru în cele două guvernări ale acestuia. În 1931, cînd întreprinde în jurnal o radiografie lucidă, deși — prin forța lucrurilor — subiectivă, asupra politicianismului din România, surprinzînd degringolada partidelor burgheze, Goga mai făcea încă parte din Partidul Poporului. Mai tîrziu, poetul se va desprinde din partidul generalului Averescu, întemeindu-și o grupare politică aparte, Partidul Național-Agrar. În 1935, acesta va fuziona cu Liga Apărării Naționale Creștine. condusă de A. C. Cuza, formînd Partidul Național Creștin, în numele căruia Goga va funcționa ca prim-ministru timp de 44 de zile*, din decembrie 1937, pînă în februarie 1938, atunci cînd guvernul său va fi destituit de către regele Carol al II-lea, care va instaura dictatura regală.

Între 21 martie și 16 mai 1931, Octavian Goga face în jurnal o conștiincioasă cronică de politică internă. În centru se află încercarea lui Carol de a impune, pe deasupra *«partidelor istorice»*, un guvern de concentrare, cu reprezentanți din toate partidele, în frunte cu N. Titulescu. Încercarea va eșua datorită îndeosebi opoziției manifestate de Goga (Partidul Poporului), N. Lupu (în numele unei aripi

---

*** Sînt cunoscute activitatea profund reacționară a acestei grupări politice, precum și măsurile antidemocratice ale scurtei sale guvernări. În ce-l privește pe Octavian Goga, acesta a fost, din nefericire, tristul final al unei activități politice situate, la începuturile ei, așa cum se știe, pe pozițiile nobile ale apărării idealului național. Nu este mai puțin adevărat, însă, că, în această ultimă perioadă,** scriitorul **Octavian Goga (în sensul strict, de valoare estetică, al cuvîntului) încetase demult să mai existe.** Jurnalul **din 1931 reprezintă o ultimă răbufnire a conștiinței** scriitorului, **care, în subiectivitatea sa, încearcă totuși să-și regăsească justa măsură. De aici și importanța de document psihologic a** Jurnalului, **ca și, totodată, dramatismul acestor pagini în raport cu finalul lamentabil al omului politic.** (n. red.)

a Partidului Național-Țărănesc) și Gh. Brătianu (în numele unei grupări a Partidului Național-Liberal). Regele avea să impună, pînă la urmă, guvernul Iorga-Argetoianu, în numele grupării politice *«Uniunea națională»*.

Veritabil izvor istoric, document politic și sufletesc ce dezvăluie cîte ceva din culisele politicii românești interbelice, *Jurnalul* evocă întîlnirile și discuțiile lui Goga cu N. Titulescu, I. G. Duca, Dr. N. Lupu, Iuliu Maniu, Gh. Brătianu, Averescu, N. Iorga ș.a., trecînd, de la sentimentele regaliste, la o concepție antidinastică. Alăturîndu-se, prin patosul ideatic și chiar prin stil literaturii politice gazetărești ilustrate de Eminescu, Iorga sau Arghezi, *Jurnalul* lui Octavian Goga se distinge prin densitatea informațiilor și a reflecțiilor, prin diversitatea galeriei de portrete fixate cu minuția, nuanțarea și spiritul acid, ce amintesc de geniul caragialian.

Restituirea acestui document uman și, prin extensie, socio-politic, se impunea, așadar, din toate punctele de vedere, pentru configurarea evoluției lui Octavian Goga și pentru încadrarea sa cît mai exactă în contextul societății românești din ultima perioadă a vieții scriitorului. * *

Ioan ȘERB

** În numărul de față *Revista de Istorie și Teorie Literară* începe publicarea acestui important document în cadrul *foiletonului* său (vezi p. 155—160).

(Continuare din pag. 152)

Adresa este semnată de... *«Director»* Adriana Daia (? ! ?).

Surprinși de această atît de particulară și stranie justificare a unui refuz de a avea acces la un *fond documentar de stat* și, în același timp, prin natura instituției care-l deține, *public*, copleșiți totodată de *«regretul»*, combinat cu *«bunele sentimente»* primite ca asigurare din partea celor ce intenționează a se *autofinanța* prin dijmuirea privilegiată a patrimoniului culturii naționale ce-l au în custodie, am apelat, bineînțeles, la textul legii nr. 63/1974 (*Legea ocrotirii patrimoniului cultural național al R.S.R.*) spre a ne lămuri.

Am putut astfel să citim, chiar în capitolul introductiv al acestui document esențial, stipulat de legiuitor, faptul că : *«Bunurile din patrimoniul cultural național aparțin — prin valoarea și semnificația lor social-culturală — întregului popor și de aceea societatea socialistă ia toate măsurile necesare pentru ocrotirea și conservarea lor, evitarea înstrăinării sau deteriorării acestora, pentru păstrarea, apărarea și folosirea lor în interesul întregii națiuni»*. Mai departe, am avut posibilitatea să constatăm că legiuitorul a prevăzut în *Capitolul I — art. 5*, pînă și situația care ne privește în mod direct, specificînd : *«Cercetarea și punerea în circuit public a patrimoniului cultural național constituie o îndatorire patriotică a tuturor membrilor societății — expresie a conștiinței noi, socialiste a oamenilor muncii»*.

De unde atunci *dreptul*, ne-am întrebat, pe care și-l arogă *A. Daia*, cea care semnează respectiva adresă a Muzeului Literaturii Române, violînd în chip atît de flagrant *legea*, de a dispune după bunul său plac de *fondurile arhivistice* aflate în custodia instituției pe care o reprezintă, de a stabili priorități și deplină arbitraritate în cercetarea lor ? Probabil, ne-am răspuns, din necunoașterea legislației în vigoare, ca și dintr-o mentalitate de rudimentar gestionar, ce-i face pe unii să confunde averea statului cu buzunarul propriu.

Fondul de manuscrise *V* (și nu *Vasile !* — e bine să se știe asta mai ales la un muzeu al literaturii române) *Voiculescu*, aflat în arhiva M.L.R., a fost solicitat de conducerea Institutului de Istorie și Teorie Literară nu în interes personal, ci tocmai în vederea *cercetării* și *valorificării* lui naționale, printr-o ediție critică de *Opere*. Elaborarea și realizarea unor asemenea *ediții* presupune — cum poate să-și imagineze oricine (minus *A. Daia*, se vede) — muncă în timp, competență și experiență științifică, concepție istoriografică ; nu pot fi lăsate la voia întîmplării, în bătaia acțiunii unei vanități meschine, după dorințe proprii oricît de arzătoare, cu editori improvizați peste noapte, numai ca să rezolve probleme de... autofinanțare. Despre felul cum M.L.R. știe să-și valorifice fondurile documentare pe care le deține, am avut de altfel ocazia să observăm chiar în cadrul însemnărilor de față (Vezi : punctul *2)*.

Ținînd seama apoi de «logica» *Adrianei D.*, nu ne-ar mai rămîne, pentru a căpăta acces la un fond sau altul de manusrise din arhiva M.L.R., decît să ne transferăm cu toții la instituția în cauză. Ediția și... transferul ! Sau să cotizăm chenzinal, ca *A.D.* să nu mai aibă grijile... autofinanțării. Conform unei astfel de atitudini, în contradicție totală cu relațiile statornicite în societatea noastră socialistă, ar fi interesant de văzut ce s-ar întîmpla dacă Biblioteca Academiei R.S. România, pe baza unei «motivații» asemănătoare, ar interzice și ea accesul la manuscrisele Eminescu colectivului de la M.L.R. ce se ocupă cu realizarea ediției naționale a operei eminesciene. Sau dacă, în revista „Manuscriptum", s-ar publica *numai* materiale de la M.L.R. De ce revista primește texte din alte arhive ?

Să așteptăm însă răbdători pînă în 1990 ca să constatăm ce ne-a lăsat *A. Daia* spre a *cerceta* și *valorifica* după ce *«programul-cadru de editare»* M.L.R.-ist va fi epuizat ? Atunci de abia vom avea în fine ocazia să ne achităm și noi de sarcinile pe care un întreg Congres al științei și învățămîntului le-a trasat recent cercetării naționale ! Sperăm, totuși, că forurile competente ce diriguiesc și activitatea acestei instituții publice vor opri la timp zelul aberant, antiștiințific și abuzul de putere ale *administratorului* improvizat de la Muzeul Literaturii Române, făcînd legea să reintre și acolo în drepturile ei.

ARISTARC

CRONICA EDIȚIILOR

Herodot, *ISTORII*, Ediție îngrijită de Liviu Onu și Lucia Șapcaliu. Prefață, studiu filologic, note, glosar de Liviu Onu. Indice de Lucia Șapcaliu. București, Editura Minerva, 1984, LXVIII+868 pag.

Nu cu mult timp în urmă am publicat în *Luceafărul* (XXVIII, 1985, nr. 28, p. 6) o prezentare a ediției întocmite de Liviu Onu privind traducerea românească, din secolul al XVII-lea, a *Istoriilor* lui Herodot, datorată unui moldovean care nu și-a înscris numele pe valoroasa operă pe care a realizat-o.

În afară de modul științific în care traducerea *Istoriilor* herodoteene a fost editată, apreciam, în mod deosebit, argumentația prin care, în bogatul studiu introductiv (240 pag. în petit), editorul ajunge la concluzia că autorul acestui prețios monument de veche limbă și literatură românească nu este altul decît învățatul spătar moldovean Nicolae Milescu, cunoscut, între altele, pentru traducerea, direct din elină, a *Vechiului Testament*.

Punerea în valoare de către editor a unor elemente și amănunte semnificative pe care le oferă studiul traducerii — preferința pentru termenul *laconi*, în loc de *«lachedemoni»* și *«spartiani»*, cum ar trebui să se traducă ținîndu-se seama de originalul grec (N. Milescu, originar din Laconia, s-a autonumit, în cîteva rînduri, *«moldavo-laconul»*), frecvența *dislocărilor neadecvate* (secvențe ale traducerii înscrise, în grabă, de traducător, marginal sau interlinear, plasate greșit de primul copist al ciornei traducătorului), procedeu de lucru cunoscut și din amintita traducere a *Vechiului Testament*, unele *concordanțe onomasiologice*, traduceri greșite, aflate identic în *Istorii* și în *Biblia de la 1688* (de ex. *aielouros* = *«pisică»*, tradus, în ambele, prin *«dihor»*; *hŭaine, hŭaini* = *«hienă»*, tradus, în cele două opere prin *«leoaică»*), un *plural neatestat în altă parte* (*«clopoți»* pentru *«clopote»*, aflat asemănător în ambele lucrări), *traduceri identice, cu sensul din neogreacă*, ale unor cuvinte din elină (*adamas* — *«oțel»*, tradus prin *«diamant»* și altele), *prime atestări comune de cuvinte* (*caie, pentru «gaie»*, un fel de șoim, *mirsină*, pentru *«mirt»*, *misucă*, pentru *«coif purtat de războinicii egipteni»*, *muscal*, pentru *«nai»*), numeroase *concordanțe lingvistice*, între traducerea *Istoriilor* herodoteene și traducerea cunoscută din greacă, a lui Milescu, *Carte cu multe întrebări foarte de folos*, sub aspectul *lexicului, formării cuvintelor, sintaxei*, inclusiv existența unor *dislocări neadecvate* etc., frecvența destul de mare, în lexicul traducerii *Istoriilor*, a unor cuvinte de origine turcă (în perioada 1668—1670, cînd se localizează, în timp, realizarea traducerii, Milescu se afla la Constantinopol) — toate acestea și numeroase alte argumente, extrase din viața și activitatea spătarului și din contextul istoric-cultural al epocii, care se susțin reciproc, aflate în studiul introductiv, ne-au convins că opțiunea lui Liviu Onu pentru Nicolae Milescu, traducător al *Istoriilor* lui Herodot, este pe deplin îndreptățită.

Nu mai puțin ne-a întărit această convingere faptul că, în același studiu introductiv, editorul infirmă argumentul *«concordanțelor lingvistice»*, în baza cărora, cu cîțiva ani în urmă, lingvistul și filologul ieșean N.A. Ursu atribuise traducerea herodoteană mitropolitului Dosoftei (vezi *Cronica*, Iași, nr. 6/1976; *Limba română* nr. 5/1978; studiu la Dosoftei, *Opere*, I, București, 1978) prin punerea în evidență a numeroase *neconcordanțe* între scrierile acestuia și traducere; de ex. pt. *«altar»* — *cuptor* (trad.), *oltariu, altariu* (Dosoftei); pt. *«eunuc»* —

hadîmbu (trad.), *evnuh* (Dos.) ; pt. *«măgar»* (trad·), *asîn* (Dos.) ; pt. *«delfin»* — *dolfu, dulfu* (trad.), *delfin* (Dos.) ; pt. insula *«Hios»* — *Sacîz* (trad.), *Hion, Hiu* (Dos) ; pt. *«maimuță»* (trad.), *moimă* (Dos.) și altele.

Rezultatele cercetării lui Liviu Onu și concluzia la care acesta a ajuns, în privința autorului traducerii *Istoriilor lui* Herodot, reținînsă atenția și prin reacția lui N·A. Ursu care își menține, în continuare, cu fermitate, propriul punct de vedere.

Antrenat în discuție, încă înainte de apariția ediției de care ne ocupăm, de unele comentarii ale lui Liviu Onu (vezi *SCL*, nr. 5/1983, p. 442—445 ; *LR*, nr. 1/1984, p. 44—54, și nr. 2, p. 119—132), reproduse, de altfel, unele în rezumat, și în studiul introductiv al ediției, privind mai ales *metoda* de cercetare folosită în susținerea paternității lui Dosoftei asupra acestei traduceri (în principal amintitele *«concordanțe lingvistice»*), lingvistul ieșean, în completarea articolelor sale din 1976 și 1978, a răspuns în *Limba română* (nr. 1/1985, p. 30—45) printr-un consistent articol, conceput înainte de apariția ediției *Istoriilor*. În prima parte a acestuia se urmărește infirmarea numeroaselor neconcordanțe evidențiate de Liviu Onu în comentariile privind «metoda». Observăm însă că, cu toată deosebita stăruință depusă, N·A. Ursu lasă fără răspuns cea mai mare parte din exemplele aduse în acest sens de Liviu Onu *(dolfu, hadîmbu, maimuță, pasăre, năsip (arină), boz, di ce ? pentru căci)* ; puținele exemple de cuvinte comune între traducerea operei lui Herodot și lucrări ale lui Dosoftei, N.A. Ursu le află în traducerea anonimă a *Cronografului lui Kigalas (Sacîz, Misir* (pt. Egipt) — acesta mai apare, singular, și în *Cronograful* din ms. rom. 3456 de la BARSR, tradus de Dosoftei — *eghiptineni), lucrare pe care d-sa o atribuie lui Dosoftei* (tradiția manuscrisă și istoria literară atribuie această traducere lui Pătrașco Danovici, *«logofăt al treilea și gramatic de scrisoare grecească»)* ; numai cîteva cuvinte și locuțiuni *(biserică*, cu sensul de *«sanctuar, templu păgîn»*, *laudă — a (se) lăuda, pentru care lucru ?*, ultima formație cu ocurența 1 dar deosebit de frecventă în traducerea herodoteană), sînt semnalate în lucrări certe ale lui Dosoftei.

Nu se răspunde, de asemenea, la confuziile de nume de popoare și grupuri etnice (bulgari și sîrbi pt. *«mysieni»*, franțuzi pt. *«celți»* etc.), frecvente în traducerea *Istoriilor*, dar inexistente la Dosoftei, nici la incompatibilitatea traducerii integrale *ad litteram* a secvențelor licențioase din *Istorii* cu persoana unui cleric, cum a fost Dosoftei, deși traducătorul omite sau rezumă numeroase alte pasaje de mai mare sau mai mică importanță sub aspect general istoric.

Simțind, desigur, slăbiciunea și insuficiența argumentației în această direcție, N.A· Ursu reia, în a doua parte a articolului din LR nr. 1/1985, demonstrația sa inițială din 1976, că Dosoftei ar fi *«primul revizor»* al traducerii *Vechiului Testament* a lui Milescu, lucrare păstrată în ms. 45 de la Biblioteca Filialei Cluj-Napoca a Academiei R.S.R. *, manuscris care, cum se știe, cu unele revizuiri, a stat la baza textului *Bibliei de la București*, tipărită în 1688 (în prima prefață a *Bibliei* revizorii sînt numiți *«dascăli ai locului știuți foarte den limba elinească»)*. Dosoftei ar fi, deci, și autorul *Cuvîntului înainte* către cititori păstrat, din partea *«revizorului»*, la sfîrșitul ms. 45. Revizia, după N.A. Ursu, dar contrar părerii altor cercetători (V. Cândea, *Rațiunea dominantă*, Cluj-Napoca, 1979, p. 122—128), *«a necesitat numeroase intervenții și transcrierea textului respectiv»*. Deși lingvistul ieșean susține, cu vădită exagerare, că *«limba traducerii Istoriilor lui Herodot prezintă multe și semnificative diferențe față de cea a traducerii Vechiului Testament din ms. 45»* (nu se exemplifică însă prin nimic această afirmație), sînt evidențiate totuși unele cuvinte comune rare, anume alese *(cuptor* — cu sensul de *«altar»*, *hășt* — *«lance»*, *misurcă* — *«coif egiptean»*, *poslaneț* — *«sol»*, *văpărste* — *«măsură pt. distanțe»*, *zăgaș* — *«șanț»* — mai sînt desigur multe altele, pe care cercetările următoare le vor pune în evidență — dar autorul articolului neagă tocmai cea mai logică concluzie ce se poate desprinde de aici : că traducătorul

* În lucrarea lui N. Comșa, *Manuscrisele românești din Biblioteca Centrală de la Blaj*, Blaj, 1944, p. 43—49, manuscrisul este prezentat sub nr. 48 ; pentru a nu deruta pe cititor, păstrăm, în continuare, nr. 45, așa cum îl dă N. A. Ursu, în articolele sale, și V. Cândea în lucrarea citată mai sus.

Vechiului Testament este același cu traducătorul *Istoriilor* lui Herodot, adică Nicolae Milescu. Concluziei firești îi opune ideea că aceste cuvinte rare au fost introduse în text de... revizorul traducerii *Vechiului Testament*! «*Ideea*» se bazează pe faptul că în *Cuvîntul înainte* și în traducerea *Istoriilor* apar cîteva comune «*particularități lingvistice semnificative*» (*Misir*, atributul prepozițional *de folos*, adjectivul *bogat*, cu sensul de mult, în cantitate mare, propoziții atributive, la perfect simplu, precum *ce mai sus zisem*, *ce scrisăm mai sus*, o construcție ca *Așa zice... Iară...*). Observăm însă că, deși unele dintre aceste puține exemple se află, accidental, și în opera lui Dosoftei (*bogat*, *ce mai sus zisem*, dar *de folos* este găsit numai în opere ale mitropolitului pe care N.A. Ursu i le atribuie — traducerea *Cronografului lui Kigalas și a Paraclisului Precistii*), argumentația, în acest sens, nu poate avea un caracter irefutabil, cînd știm că vechile texte românești n-au fost excerptate în întregime.

După modul de a raționa al lui N.A. Ursu, de ce n-am putea admite «ideea» contrară că, sub influența lecturii, «revizorul» sau revizorii, oricine vor fi fost ei, au adoptat în *Cuvîntul* lor termeni și «*particularități lingvistice semnificative*» din *bogatul* text pe care, evident, îndelung îl cercetaseră.

Pentru a dovedi cît de puțin convingătoare sînt argumentele de acest gen, ne oprim la unul din exemplele pe care N.A. Ursu pune un deosebit preț: propoziția atributivă *ce mai sus zisem*, cu forma de perfect simplu, care apare de două ori în *Cuvîntul înainte* al «revizorului» din ms. 45 (fila 456^{v}) și se întîlnește des în traducerea *Istoriilor* lui Herodot, uneori cu topica puțin schimbată. Pentru a-i da caracterul accentuat de *specificitate*, o opune unor scriitori notorii din epocă — Ureche, Miron Costin, stolnicul Const. Cantacuzino (d-sa îl crede Theodosie Veștemeanul), care consecvent folosesc, în asemenea cazuri, perfectul compus. Numai că N.A. Ursu scapă din vedere că atributive cu forma de perfect simplu pe care o subliniază atît de atent în *Cuvîntul* «revizorului» se află într-o formă identică — «*aceasta ce mai sus zisem*» — nu mai departe decît în *Cuvîntu înnaintea cărții aceștiia către preasfințitul mitropolit*, pe fila 1^{r} a aceluiași ms. 45, în autograful și sub semnătura lui «*Dumitru Dlăgopolscom*» (= din Cîmpulung), copistul ms. 45, care, prin acest *Cuvînt*, își închină lucrarea mitropolitului țării Theodosie (textul celor două *Cuvinte* a fost publicat și de Virgil Cândea în *Rațiunea dominantă*, unde atributivele la perfect simplu de mai sus se găsesc la p. 154 — copistul, și 161 și 162 — «revizorul»). Că forma cu perfectul simplu nu are o deosebită «specificitate» o confirmă și faptul că o întîlnim, cu folosirea verbului *a scrie*, *în predoslovia anonimului Izvod al lui Theodosie Dubău logofătul* — «*...ce scrisem mai sus*» (vezi Const. Giurescu, *Izvoadele lui T.Dubău, Miron logofătul și Vasile Demian*, Buc., 1914, p. 9) — lucrare realizată prin 1694, pe care noi am atribuit-o lui Axinte Uricariul (cf. *Revista de istorie*, nr. 9/1981, p. 1675—1681).

În ceea ce privește adjectivul *bogat*, *bogate*, fără să-l căutăm anume, l-am întîlnit cu același sens la Miron Costin — «*făcut-au bogată dobîndă*» (*Opere*, ed. P.P. Panaitescu, 1958, p. 174), fără ca aceasta să oblige la implicarea marelui cronicar în traducerea *Istoriilor* herodoteene și nici în redactarea discutatului *Cuvînt înainte* al ms. 45.

Într-o măsură nu mai mare, au darul să convingă, în privința paternității lui Dosoftei asupra traducerii *Istoriilor* lui Herodot, unele cuvinte declarate de N.A. Ursu «*de proveniență polonă*» — *misurcă*, *poslaneț*, *haslă* («*parolă*»), *rocoș* — *a (se) rocoși* — aflate atît în textul românesc al *Istoriilor* cît și în traducerea *Vechiului Testament*, pe temeiul că în opera cunoscută a mitropolitului moldovean, care a trăit ultima parte a vieții în Polonia, apar numeroase cuvinte de proveniență polonă. Dintre cele mai sus menționate, numai *haslă* și *rocoș* — *a (se) rocoși* (în diverse variante) se găsesc și în lucrări ale lui Dosoftei. Cît despre «polonele» *misurcă* și *poslaneț*, însuși N.A. Ursu le semnalează etimologii discutabile (bulg., rus., slavonă), iar *rocoș* — *a (se) rocoși*, cu același sens de «*a se răzvrăti*», «*a se răscula*», intrat mult înainte în limbă, fie și din sursă polonă, se găsește la Grigore Ureche (ed. P.P. Panaitescu, ed. a II-a, 1958, p. 70) și la Miron Costin (ed. cit. p. 56, 311).

Enumerarea unor cuvinte și forme specific ardelenești (*ai — «usturoi»*, *vinars —«rachiu»*, *chiline — «cîrduri, grămezi»*, forma *ca eu*, în loc de *«ca mine»*, *coliandraș*, *ciuclă — «moț, cîrlionț»*, aflate în traducerea *Vechiului Testament* (ms. 45), din care numai *vinars*, *chiline* și *ca eu* se găsesc și în operele lui Dosoftei, nu ni se pare nici ea suficientă pentru a-l confirma pe acesta, moldovean, drept autorul introducerii unor astfel de termeni în ms. 45. Dacă sîntem de acord cu N.A. Ursu că asemenea termeni nu aparțin primului strat lingvistic al traducătorului, lui Milescu, prezența lor în textul traducerii se datorește, foarte probabil, *transilvăneanului* interesat în definitivarea traducerii milesciene și care își va fi adus și el contribuția, mitropolitul Țării Românești Theodosie Veștemeanul (vezi și V. Cândea, *op. cit.*, p. 110—112).

În legătură cu participarea lui Dosoftei la revizuirea traducerii *Vechiului Testament*, rămîne de clarificat o parte din *«nedumeririle»* și *«întrebările»* mai vechi ale lui Virgil Cândea, reproduse în lucrarea menționată (p. 164—171), ridicate în legătură cu această susținere a lui N.A. Ursu. În funcție de aceste clarificări, urmează a se aprecia și temeinicia argumentării lui N.A. Ursu în privința folosirii de către Dosoftei, în unele din traducerile sale ulterioare, a traducerii revizuite a *Vechiului Testament*, a lui Milescu, din ms. 45.

Ni se pare că, după argumentele pro Milescu, pentru a susține, în continuare, paternitatea lui Dosoftei asupra traducerii *Istoriilor* lui Herodot, ocolul prin *Cuvîntul înainte* al «revizorului», cu implicațiile sale obligate, forțează lucrurile într-o măsură care cere tratarea cu deosebită circumspecție a oricăruia dintre factorii mobilizați la conturarea acestui punct de vedere.

În ultimul articol al lingvistului de la Iași, adresat direct ediției realizate de Liviu Onu și studiului filologic respectiv (*Cronica*, nr. 8/1985, p. 5), nu se aduce practic, în sprijinul argumentației pro Dosoftei, nimic nou, deosebit, față de ce se spusese în cele anterioare.

Rămîn, în continuare, fără răspuns, și după această intervenție a lui N.A. Ursu, cîteva dintre principalele argumente, după părerea noastră, în favoarea paternității lui Milescu, aduse de Liviu Onu: *«concordanțele onomasiologice»*, exemplul de deosebită specificitate *«clopoți»*, traducerile cu sensul din neogreacă ale unor cuvinte din elină, folosirea termenului *laconi* și destul de bogatul lexic de origine turcă din traducerea *Istoriilor* (influența turcă în lexicul operei lui Dosoftei este ca și inexistentă), susținut și de actualizarea unor noțiuni geografice și etnologice privind sud-estul Europei, zonă pe care biografia mitropolitului moldovean ne arată că nu i-a fost apropiată.

Persiflarea unor argumentări pentru Milescu, ca termenul *«laconi»* și lexicul de proveniență turcă din traducerea *Istoriilor*, drept *«interpretări impresioniste»*, nu ține loc de argument pentru Dosoftei, ci, mai degrabă, dovedește o slăbiciune a demonstrației preopinentului, ca și acoperirea unor «neconcordanțe» din scrisul mitropolitului cu posibili *«colaboratori»* ai acestuia.

Se relevă însă, just, că editorul *Istoriilor* trebuia să apeleze, pentru comparațiile sale de natură lingvistică, în primul rînd la ms. 45, mai aproape de Milescu decît *Biblia de la București*, pe care a luat-o, ca «martor», Liviu Onu. Dar apariția parțială a formelor cu *dz*, specific moldovenești, în loc de *z*, muntenesc, în cuvinte ca *vedzi*, *dziuă* etc., din traducerea lui Milescu din ms. 45, nu înseamnă neapărat că revizia acesteia s-a efectuat în Moldova, atîta vreme cît în colectivul de revizori, cunoscuți și identificați, ai traducerii figura, la București, și *moldoveanul* Mitrofan, fostul episcop de Huși.

Fără îndoială că disputa științifică pe tema paternității traducerii *Istoriilor* lui Herodot va continua. Convinși, în ceea ce ne privește, de temeinicia argumentelor aduse de Liviu Onu, așteptăm cu interes participarea, alături de cei doi preopinenți, și a altor condeie competente, pentru clarificarea cît mai deplină, într-un spirit științific corespunzător, a acestei importante probleme a literaturii și culturii medievale românești.

Dumitru VELCIU

Dimitrie Gusti, *Ritorică pentru tinerimea studioasă*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indice de nume de Mircea Frînculescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, 391 p.

Retorica românească nu mai face parte, astăzi, din categoria acelor obiective de investigație care să fi rămas în «conul de umbră» al exegezei științifice. Teoria și istoria literară au deschis, cu mai mulți ani în urmă, capitolul cunoașterii și interpretării ei, valorizînd-o la adevăratele-i dimensiuni și reintegrînd-o fluxului permanent al culturii naționale.

Sinteze erudite, studii și articole concludente și stimulatoare prin sugestiile fertile oferite, ediții comentate și antologii de texte reprezentative au risipit neîncrederea în această disciplină, socotită, multă vreme, anacronică, și au trezit interesul specialiștilor, îndemnîndu-i la cunoașterea specificului și la reactualizarea funcțiilor ei umanizatoare. Citindu-le, ne-am convins, încă o dată, cît de dăunătoare, prin urmările lor, pot deveni fluctuațiile derutante ale receptării neadecvate a moștenirii trecutului și cît de lipsită de una din laturile sale constitutive ar fi fost cultura noastră fără redescoperirea și restituirea vechii și mereu noii științe și arte a cuvîntului rostit și scris corect și frumos.

Această convingere ne-a fost și mai mult întărită de lectura *Ritoricii pentru tinerimea studioasă* a lui Dimitrie Gusti, editată de Mircea Frînculescu. Este o carte care reprezintă un moment important din istoria retoricii românești. Renașterea disciplinei pe teritoriul științei literare naționale, pentru a deveni, cu adevărat, o «realitate incontestabilă» — cum ne place să credem că este — are nevoie, mai ales, de valorificarea, prin retipărire, în ediții temeinic alcătuite, a unor asemenea lucrări. Pentru că, departe de a fi o disciplină imuabilă, creată o dată pentru totdeauna, totalizînd o sumă de reguli și precepte, mereu repetate și mereu însușite, retorica este o știință vie, cu o evoluție neunitară în spațiile culturilor lumii. Cu un subliniat caracter istoric, ea s-a adaptat spiritului fiecărei epoci, răspunzînd nevoilor și exigențelor fiecărei spiritualități în parte. Retorica *«s-a născut* — cum, cu adevăr, s-a spus — *în istorie»*, a trăit și a acționat în istorie. Cercetarea raportului dintre vechi și nou, descoperirea, dincolo de invariante, a mobilității relative a conținutului disciplinei, a «variabilității» acesteia în timp și spațiu, în funcție de evoluția spiritului public, cu un cuvînt, *istoria* retoricii ni se pare a fi unul dintre aspectele cele mai interesante ce se oferă investigației științifice.

Mircea Frînculescu a înțeles, din capul locului, acest lucru atunci cînd și-a făcut din retorica românească obiectul cercetărilor sale metodice. Ne-a pus la îndemînă, în 1980, într-o cuprinzătoare antologie, o imagine retrospectivă a retoricii, iar acum, de curînd, într-o ediție comentată, *«cea mai izbutită operă de specialitate»* din evoluția disciplinei la noi. Inițiativa actului creator se cere consemnată ca atare și, deși opțiunile definitorii pentru anumite soluții metodologice în studiul moștenirii trecutului s-au produs de mai multă vreme și în spațiul românesc, sîntem, totuși, îndemnați să apreciem rezultatele obținute ca depinzînd de personalitatea cercetătorului, dar și de metoda în sine la care a aderat. Dialectica exegezei științifice ne-a demonstrat, de altfel, de mult, că natura subiectului impune și alegerea metodei.

Ritorica pentru tinerimea studioasă a profesorului de la Academia Mihăileană, Dimitrie Gusti, apărută în 1875, este cea de a doua ediție a tratatului său, tipărit, pentru întîia oară, cu titlul *Ritorică română pentru tinerime*, în 1852. *«O lipsă totală a cărței s-o cerință generală»*, mărturisește autorul ei, în prefață, l-a determinat *«după putință a corege, adăogi și retipări Ritorica»*. Versiunea definitivă din 1875 nu se deosebește, totuși, prea mult, de cea din 1852. Operația de *«a corege»* s-a limitat la precizarea și nuanțarea unor termeni de specialitate, iar prin cea de *«adăogire»*, mai sesizabilă, autorul a înmulțit — pentru a ilustra, a exemplifica definițiile — citatele, pe care le-a selectat și din scrieri românești literare, istorice, juridice etc. și pe care, nu rareori, le-a comentat sau apreciat cu un vizibil spirit disociativ.

Această determinare științifică a locului lui D. Gusti în evoluția retoricii

românești nu poate fi explicată și judecată axiologic fără o raportare la rădăcinile ei variate și la descendența ei culturală bogată În economia severă cumpănită a «studiului introductiv», Mircea Frînculescu raportează *Ritorica* lui Gusti la întregul din care face parte, la conexiunile structurale cu alte lucrări de același fel care o preced și o continuă, pentru a pune în lumină meritele reale ale autorului ei, departe de imaginea apologetică sau de cea uniform negativistă.

De la *Retorica* din 1798 și *Cursul de retorică* de Simeon Marcovici, manuale larg popularizate, prin școală, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cînd, în scopul emancipării noastre materiale și spirituale, cultivam limba literară și ne perfecționam tehnica rostirii și a scrierii, la tratatul lui Gusti, se produce un progres real, înregistrat nu numai prin acumulare, ci și prin *diferențiere*. Acestei *«lipse de asemănare»* a cărții lui Gusti cu lucrări similare, care au anticipat-o și au urmat-o, i se consacră, în cuprinsul «studiului introductiv», un consistent comentariu științific; nu înainte ca autorul *Ritoricii* să fie delimitat, în spiritul unei depline obiectivități, de tot ce constituie izvoare și modele străine. Refuzînd explicațiile speculative și entuziastele supralicitări ale ipotezelor, Mircea Frînculescu întreprinde, cu seriozitate documentară, o adevărată «arheologie» a surselor, punîndu-ne sub ochi, fără urmă de pedanterie, *tot* fondul informativ utilizat de profesorul român. Cercetătorului nu-i este teamă să vorbească despre *izvoare*, pentru că acțiunea de informare, de cunoaștere științifică nu conduce, în chip obligatoriu, la ideea de *compilație* și de *imitație servilă*. Scriind o *«ritorică nouă»*, Gusti își declara deschis, în prefața la prima ediție a cărții sale, fidelitatea față de tradiția preluată. Cine sînt *«cei streini și clasici»* Dimitrie Gusti nu ne spune. O face Mircea Frînculescu, recompunînd întreaga bibliografie mînuită de fostul bibliotecar al școlii domnești din Iași și oferindu-ne, o dată cu identificarea izvoarelor directe și indirecte, și o veritabilă istorie a ideilor cuprinse în *Ritorica pentru tinerimea studioasă*. Așa aflăm că profesorul ieșean, ca mai toți cărturarii vremii sale, deși cunoscător de limbă greacă și, poate, de latină, nu i-a asimilat direct pe Aristotel, Cicero, Quintilian, ci prin mijlocirea lui M. Andrieux, É. Géruzez, Le Clerc, Filon, Lefranc, autori francezi contemporani de retorici pentru uzul universităților și al liceelor timpului. Această listă de nume alcătuiește *«primul nivel»* al *Ritoricii* românești, *«prin care trăiesc — se declară, cu adevăr — toate celelalte»*. Cel de al doilea e alcătuit de teoreticienii literari ai secolului al XVIII-lea: Fénelon, Voltaire, Dumarsais, Batteux, Marmontel, La Harpe, ultimul, al treilea, fiind reprezentat de opere fundamentale ale culturii greco-latine. Amplitudinea informației profesorului ieșean este demnă de a fi apreciată, ca și atitudinea practică față de bibliografia consultată. Pentru că nu avem a face, cum, printr-o exemplară cercetare de adîncime, ni se demonstrează, cu o preluare mecanică a sursei străine. Prin confruntarea cu textele originale, Mircea Frînculescu evidențiază limpede cum Dimitrie Gusti nu copiază modelul, ci, adoptînd o atitudine deliberată de supunere la obiect, o dată cu *«recompunerea imaginii retoricii perennis»*, el reconsideră, dintr-o perspectivă actualizatoare, valoarea teoretică și practică a conținutului disciplinei, și sub raport descriptiv, și sub cel normativ. Prin adecvare la nivelul veacului al XIX-lea și prin particularizare la spațiul culturii românești, el verifică inventarul de concepție, simplifică definițiile și clasificările, selectează și împrospătează exemplele. Totul ajunge pe *«teren românesc»* și, în raport cu necesitățile și obiectivele progresului nostru moral, materialul străin este interpretat și adaptat orizontului nostru de așteptare. Această parte «originală», personală a *Ritoricii* este amplificată prin demonstrațiile practice făcute pe baza textelor selectate, nu numai din literatura clasică greacă, latină, franceză sau din cea a luminilor, ci și din preromantism, romantism sau realism. Cît privește pe *«scriitorii români»* citați în *Ritorică*, a căror listă Gusti o dă la sfîrșitul tratatului său, aceștia alcătuiesc, de la cronicari la Alecsandri și Hasdeu, o adevărată antologie comentată, din care *«iubitorii de literatură»* pot *«vide geniul limbei de atunci și de astăzi»*.

«Iubitorii de literatură» — și nu numai ei — află, însă, mai mult din acest *«mic tablou»*, ca și din tot cuprinsul cărții: anume că retorica nu este numai disciplină taxinomică, redusă la doctrine abstracte, norme, legi sau la o teorie a tropilor și figurilor de stil. Ea este, în primul rînd, expresia unei culturi, a valorilor ei umanizatoare,

perene, este un elogiu adus omului și posibilităților lui nemăsurate de gîndire și comunicare : a gîndi drept și a comunica frumos.

Mircea Frînculescu, prin «studiul introductiv», prin cuprinzătoarele și riguros informatele sale note și comentarii, restituie textul *Ritoricii* lui Dimitrie Gusti în condiții optime.

Problemele, deloc ușoare, ale genezei, conținutului și istoriei retoricii românești au căpătat contur și personalitate datorită existenței, în bibliotecile noastre, a unei cărți ivite din *«datorie și iubire morală»* și încredințate studiului tinerimii, *«frumoasă speranță a patriei»*. Și nu numai ei, ci și nouă, tuturora, care, vorbind sau scriind, *«avem trebuință de a convinge, de a plăcea și de a mișca»*.

Maria PLATON

O EDIȚIE A PROZEI ARGHEZIENE ÎN LIMBA RUSĂ

La editura «Raduga» din Moscova a apărut un volum selectiv din proza lui Tudor Arghezi. Reproducem nota explicativă : *«Proza celebrului poet român va fi acum pentru prima dată prezentată cititorului. În volum sînt introduse lucrări din genul scurt, caracteristice pentru strălucitul talent al lui Arghezi — prozator și publicist : schițe eseuri, tablete, miniaturi»*.

Tudor Arghezi, poetul, e cunoscut încă mai demult în U.R.S.S. O culegere de *Stihuri* apare în 1960, o alta, intitulată *Izbrannaia lirica*, în 1975. Culegeri mai reduse s-au tipărit, apoi, în editurile specializate în literatură pentru copii : *Animale mici și animale mari* (trad. M. I. Olsufiev, edit. Maladioj, Moscova, 1968), *Din cartea cu jucării* (trad. A. Sadetki, ed. Detskaia literatura, Moscova, 1968). Alte volume pentru copii, (proză, poezie) au fost publicate în limba rusă la editura Ion Creangă.

Nici critica nu a rămas indiferentă față de opera argheziană. O serie de studii au apărut în reviste sau la edituri, dintre care citățm articolul mai vechi *Tudor Arghezi și măiestria sa scriitoricească* (1961) semnat de I. Zaiuncikovski, apoi monografia *Tudor Arghezi* de F. Vidrașcu, în colecția «Oameni de seamă», 1980.

Din proză, prezentul volum este cel mai consistent, el însumînd aproape 300 de pagini, editat fiind în 100.000 exemplare. Autoarea ediției, Tatiana Nicolaeva Sveșnikova, selectează un număr mare de proze scurte din mai toate volumele lui Arghezi. Le enumerăm în ordinea din volum : *Ce-ai cu mine vîntule ?, Cartea cu jucării, Pe o palmă de țărînă, Icoane de lemn, Poarta neagră, Subiecte, I—II, De prin răspîntii, Cu bastonul prin București, Profiluri, Schițe de portret, Cortina, Pensula și dalta, Timpuri de cronică.*

Tudor Arghezi — prozator, prefața semnată de cunoscutul specialist în literatura română Iuri Kojevnikov, cuprinde datele biografice esențiale, opinii generale despre poet, considerații — mai multe și mai aplicate — despre proză și semnificațiile acesteia.

Preferința pentru genul scurt e pusă în relație cu specificul activității de gazetar și editor al *Biletelor de papagal*, *«cea mai mică foaie tipărită, din vremea lui Gutenberg pînă azi»*. Este descrisă și apreciată proza lui Arghezi la această revistă și la *Informația zilei*, subliniindu-se caracterul satiric și social, măiestria artistică : *«În „biletele" și „tabletele" lui Arghezi, fie ele umoristice sau nu, se investește totdeauna mai mult decît o simplă, la prima vedere, istorioară, fapt sau anecdotă. Forța artei lui Arghezi în aceasta și constă, anume că o scenă cotidiană are o semnificație generalizatoare, care transformă această scenă într-o parabolă, alegorie, iar situația umoristică sugerează înaltele principii morale, în numele cărora vorbește autorul»*. Sub genul *miniaturii* clasează Iuri Kojevnikov alte specii din proza argheziană : poemele lirice în proză, pamfletul social-politic, povestirea scurtă, însemnarea de jurnal, crochiul cotidian. Or, *«tocmai acest diapazon larg al lui Arghezi — prozatorul își propune să-l ilustreze volumul prezentat acum cititorului»*. Mai departe, prefațatorul expune cîteva opinii avizate

* Tudor Arghezi, *Izbrannoe*, Moscova, edit. «Raduga», 1984, ediție alcătuită de T. Sveșnikova prefață de I. Kojevnikov.

privind pamfletul arghezian : *Tabletele din Țara de Kuty* (1933) sînt asociate cu *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu și cu *Călătoriile lui Gulliver*, de Swift. Se oprește, apoi, asupra celebrului pamflet Baroane, *«pătruns de o profundă credință în crahul inevitabil al fascismului și care a devenit actul celor mai înalte virtuți cetățenești ale scriitorului»*. În final este consemnată activitatea de după război a poetului : premiul național în 1946, traducerile din literatura rusă, poemele *1907 și Cîntare omului* (care ar constitui *«culmea creației argheziene»*), viața de academician și deputat, titlul de erou al muncii socialiste.

Culegerea se deschide cu *Autobiografia* lui Arghezi, scrisă la 60 de ani, tradusă de F. Vidrașcu și publicată inițial în revista *Novîi mir* (1980).

Cele mai numeroase traduceri sînt din volumele *Cartea cu jucării* (14 schițe), *Pe o palmă de țărînă* (23 de povestiri), *Subiecte* I, II (20 de schițe) ; apoi : 4 povestiri din *Ce-ai cu mine, vîntule ?*, tot atîtea din *Icoane de lemn* și *Cu bastonul prin București*, cîte două din *Cortina, Pensula și dalta* și cîte una din *Poarta neagră, Schițe de portret, Timpuri de cronică*. Versiunea rusă este opera mai multor traducători : I. Kojevnikov, M. Kojevnikova, F. Vidrașcu, M. Landman, Tatiana Ivanova, Tatiana Svești nikova, A. Starostina.

În general traducătorii s-au străduit să reproducă pe cît se putea mai fidel sensul și nuanțele frazei argheziene, culoarea stilului, cînd suav, cînd aspru pînă la violența lingvistică. Alteori, ei au căutat (și au aflat) echivalentul potrivit, dincolo de litera textului și în conformitate cu valențele expresive ale limbii ruse. *Poveste cu oi* începe astfel : *«Nici o jucărie nu e mai frumoasă ca jucăria de vorbe»*. Traducătorul (M. Landman) recurge la o propoziție interogativă, obișnuită în limba rusă, o întrebare retorică, implicînd, deci, răspunsul afirmativ. Încercăm s-o retraducem în română, nu cu tot farmecul «originalului» (adică versiunea rusă) : *«Există oare un joc mai atrăgător decît jocul cuvintelor, care aleargă unul după altul ?»* Cititorul va observa că frazele au o construcție diferită, dar traducerea s-a apropiat de sensul și inefabilul originalului.

Tot în *Cartea cu jucării*, Tatiana Ivanova traduce povestirea *Geamantanul*. Una din frazele de început sună la Arghezi astfel : *«Afară de păpuși, ea are o furculiță, un cuțit, o lingură și un colac de șervet, închise într-o cutie de atlaz, cu copci și paftale bisericești»*. Traducătoarea urmează fidel textul, pînă la jumătatea frazei, apoi continuă : *«și toate stau într-o cutie de atlaz, cu paftale masive pe care sînt zugrăviți niște copaci»*. Așadar se evită termenul *«bisericești»*, accentuîndu-se sensul laic, existent, de altfel, în original.

Din volumul *Pe o palmă de țărînă*, A. Starostina tălmăcește, între altele, *Țestoasa*, urmînd mai îndeaproape fraza arghezian ă. Iuri Kojevnikov — care transpune o mare parte din prozele cuprinse în culegere — prescurtează o frază cu mai multe perioade, păstrînd totuși intactă ideea, preluată, de fapt, din *1001 de nopți : «Fata cenușie și-a cerut stăpînului cruțare, făgăduindu-i să-i spuie seara povești, să-i legene cruzimea cu basme frumoase, dacă se va îmbuna să o ierte pînă la isprăvitul poveștilor ei»*. Acum la Kojevnikov : *«Fata l-a implorat pe stăpîn să catadicsească să asculte înainte de culcare numai o singură poveste, iar după aceea, iată, s-o dea pe mîna călăului»*.

Celebrul pamflet *Baroane* îi aparține, în rusește, lui F. Vidrașcu. Traducătorul modifică prima propoziție, pentru a scoate în evidență contrastul dintre orgoliul baronului pe vremea ascensiunii fasciste, față de jalnicul său chip, acum, în plină retragere hitleristă. La Arghezi : *«Ce semeț erai odinioară, dragul meu, de n-ai mai fi fost. Și ce mojic ! ce mitocan ! ce bădăran ! Nu te mai recunosc. Parcă în hainele tale a intrat alt om, parcă celălalt a plecat în pielea goală, pe undeva, prin ceruri ori în iad. Botul nu-ți mai e așa de gros, fălcile ți-s mai puțin dolofane și ai început, Doamne-!, să și surîzi cu buzele alea groase, șterse de unsoare»*. În traducere : *«Tu erai întruchiparea spiței nobiliare, lua-te-ar dracu ! Dar tu ești, de fapt, un curat mitocan. Ce bădărănie ! Ce mutră chiaburească mototolită ! Să nu te recunoști pe tine, cel dinainte. Parcă în hainele tale s-a strecurat un altul, iar stăpînul a șters-o gol-goluț și ia-l de unde nu-i : ori la ceruri s-a înălțat, ori în iad s-a tîrît. Pe bot, deja, nu mai e nici o spoială, obrajii de pe care deja nu mai curge grăsime, încearcă încă să chinuiască un zîmbet»*.

Exemplele de mai sus dovedesc, sperăm, suficient, că traducătorii utilizează toate mijloacele pentru a reda cît mai fidel, dar și cît mai expresiv în limba rusă sensul și arta prozei argheziene. Apariția acestui volum poate fi considerat un eveniment în posteritatea operei lui Tudor Arghezi.

Marian VASILE

OPINII ŞI ATITUDINI

DIN NOU DESPRE «INTEGRALA-EMINESCU»

Cu siguranţă că unul dintre argumentele cele mai eclatante ale acţiunii noastre în domeniul valorificării moştenirii literare, dacă nu chiar cel mai eclatant, este continuarea publicării operei lui Eminescu în ediţia inaugurată de Perpessicius. O ediţie care ţinteşte să restituie pînă în 1889, anul centenarului morţii poetului fără egal, întreaga sa creaţie. E o năzuinţă nobilă şi de imperioasă necesitate pentru că Eminescu este nu numai cea mai înaltă întruchipare a spiritualităţii româneşti, dar este, tocmai de aceea, după nimerita definire a lui Pompiliu Constantinescu, o *«instituţie naţională»*. O instituţie naţională care e un monument peren al culturii române, nu numai un mit, ci o permanentă realitate spirituală, cu înaltă (cea mai înaltă) valoare referenţială. A restitui în integralitatea sa acest monument-instituţie naţională este suprema datorie moral-culturală a generaţiei noastre. Şi e o mare, foarte mare bucurie să putem constata că acest înalt deziderat se împlineşte, acum, sub ochii noştri şi că există nu speranţă ci chiar certitudine că el va deveni, în următorii cîţiva ani, o realitate impunătoare.

Un colectiv devotat, în frunte cu regretatul Al. Oprea, s-a consacrat acestei restituiri de interes naţional. Să-i menţionăm, din capul locului componenţa : Petru Creţia, Dumitru Vatamaniuc, Oxana Busuioceanu, Anca Costa-Foru, Aurelia Creţia, Eugenia Oprescu. Sigur că se pot stabili grade diferite de contribuţie între membrii acestui colectiv. Şi cum am putea uita rolul important al Editurii Academiei (redactor de carte Georgeta Mitran) care se străduieşte să asigure acestei ediţii condiţii adecvate de apariţie ?

În anul 1981 s-a inaugurat, prin al IX-lea volum al ediţiei, apariţia integrală a prozei politice eminesciene. A urmat o pauză, nedorită dar finalmente acceptă, publicîndu-se în 1983 volumul XIV, conţinînd traducerile poetului. Într-o necesară *lămurire* care deschidea acest volum, filologul Petru Creţia motiva că membrii colectivului din care face parte au deschis un larg front de activitate şi înţeleg să publice tot ceea ce e încheiat, indiferent de cronologia volumelor în dispozitivul ediţiei. Scriind despre acel volum, ne-am silit să-i acceptăm argumentul, sperînd că nu prea tîrziu se va reveni la normalitate, adică la publicistică în curgerea ei cronologică. Aşteptarea ne-a fost numai pe jumătate împlinită. La sfîrşitul anului trecut (1984) a apărut un nou volum din despărţămîntul publicisticii eminesciene. Dar nu este cel de al X-lea volum, ci al XI-lea. Probabil,

---

Nota redacţiei

După cum am mai precizat, nu o dată, în conformitate cu statutul de *tribună a democraţiei*, ce caracterizează în mod firesc presa românească de astăzi, redacţia revistei noastre înţelege să-şi asume cu maximum de responsabilitate această datorie de conduită profesională şi etică, inclusiv prin deschiderea spaţiului său publicistic, în cadrul rubricii de faţă, oricărei contribuţii animate de bună-credinţă, efectuată într-un ton echilibrat şi cu argumentare judicioasă. Dreptul la replică este, firesc, întru totul legitim, iar exercitarea sa reprezintă conduita elementară a actului de cultură.

Problema ediţiei naţionale Mihai Eminescu este — o înţelege oricine — de o importanţă covîrşitoare pentru cultura noastră. Comentarea «ediţiei academice» nu poate fi nicidecum tratată simplist, formal sau exagerînd la modul festivist, ci numai prin angajarea a cît mai multe perspective analitice, a căror complementaritate este în totul binevenită. Iată pentru ce revista noastră va publica orice articol sau studiu dedicat acestei probleme ; redacţia îşi rezervă, natural, dreptul de a-şi prezenta propriul punct de vedere exclusiv *sub semnătură*.

ne mîngîiem cu ideea, că aceeaşi motivaţie a încălcat din nou cronologia de ritm a ediţiei. Să sperăm că nu prea tîrziu ea va fi restabilită. Important este însă (e chiar necesar) să se menţioneze, că proza politică eminesciană apare şi că falsele, dăunătoarele tabuizări de odinioară sînt astăzi o prea tristă amintire.

Cel de al XI-lea volum al ediţiei Eminescu cuprinde publicistica din perioada februarie-decembrie 1880.

După constituirea, la începutul lui 1880, a Clubului conservator, cu un comitet care îndeplinea — sub preşedinţia lui Manolache Kostake Epureanu — funcţia de organism dirigent al întregului partid, conservatorii intră într-o nouă etapă a activităţii lor. Grupul politic junimist nu îl agreează pe Epureanu, dar îl acceptă de nevoie. Carp refuză cooptarea în comitetul dirigent dar Maiorescu, cu toate rezervele sale de principiu, acceptă colaborarea, mulţumindu-se cu neparticiparea la şedinţe. Epureanu publică un program al partidului, aglomerat — după îndreptăţita opinie a lui Maiorescu — cu prea multe generalităţi lipsite de diferenţă specifică. Sub aceste auspicii programatice îşi continua Partidul Conservator activitatea politică de opoziţie faţă de guvernul liberal al lui I. C. Brătianu.

S-a întîmplat că Epureanu îl stima şi îl simpatiza pe Eminescu, astfel încît îi încredinţează demnitatea de prim redactor (redactor şef) al *Timpului*, organul de presă autorizat al Partidului Conservator. Eminescu are şi el rezervele sale faţă de programul lui Epureanu (deşi e nevoit să-l comenteze favorabil), după cum nu agrea în întregime nici opţiunile grupului junimist, nici ale altor grupări conservatoare. Între atîtea orientări distincte şi divergente din cadrul partidului, redactorul şef izbuteşte să-şi creeze, nu fără dificultate, o poziţie de independentă care îi asigură posibilitatea afirmării propriilor puncte de vedere. Opinii care, deşi pe anumite segmente erau independente, consunau totuşi cu acelea de principiu ale atitudinii generale conservatoare. Pînă în decembrie 1881, cînd şi-a putut păstra această responsabilitate conducătoare în redacţia *Timpului*, Eminescu l-a condus ca un bun strateg, dirijînd şi controlînd totul în redacţie. Scria mult, neobosit, *deşi nu toată gazeta*, pentru că în redacţie mai lucrau Slavici, Caragiale, o vreme Ronetti-Roman, iar cînd şi cînd liderii partidului aduceau şi ei articole, firește nesemnate, ce tratau diferite chestiuni la ordinea zilei, Dar tot ce se publica trecea, neîndoielnic, prin filtrul redactorului şef care veghea, scrupulos, ca atitudinea principală a conservatorismului, aşa cum o înţelegea el, să fie respectată şi apărată.

Că Eminescu a fost un cugetător de formaţie şi convingeri conservatoare este incontestabil. Faptul a fost recunoscut de toţi liderii conservatori ai acelei vremi (ceea ce i-a adus şi încredinţarea funcţiunii sale de coordonator al *Timpului)*, de toţi fruntaşii liberali ai momentului, în cap cu Brătianu şi Rosetti ,precum şi de toţi exegeţii notorii ai operei sale (Maiorescu, Gherea, Iorga, Ion Scurtu, Chendi, Ibrăileanu, Rădulescu-Motru, Lovinescu, Zeletin, Ion Creţu, D. Murărașu şi încă foarte mulţi alţii). A-i respecta aceste convingeri, precizîndu-le statutul specific, analizîndu-le cu comprehensiune critică marxistă în spiritul lor adevărat, mi se pare un act de elementară stimă pentru ceea ce reprezintă Eminescu în cultura şi cugetarea românească. De aceea, o spun cu regret, acele — să sperăm trecătoare — opinii de ultimă oră care încearcă să-i schimbe sensul, substanţa originară, ajungînd să o transforme în ceea ce nu a fost, pînă la a fi prezentată ca o serie paralelă şi apropiată materialismului istoric, este o impietate. O impietate tot atît de dăunătoare ca aceea de a nu-i publica opera în toată integralitatea articulaţiilor ei. Maiorescu a fost — şi este — considerat conservator. Şi nimeni nu încearcă să-i modifice acest statut din false considerente *«recuperatoare»*.

Fără îndoială că substanţa conservatoare a doctrinarului Eminescu prezintă deloc neglijabile diferenţe specifice faţă de aceea a altor orientări. Nefiind, formal, înscris în Partidul Conservator, cu marea-i artă de prozator şi cu recunoscuta-i independentă în gîndire a izbutit să-şi facă publice convingerile chiar în oficiosul respectivului partid. Caracterizarea cea mai nimerită îi aparţine lui Ibrăileanu, care a văzut în sociologia eminesciană o expresie a apărării intereselor sociale, economice şi politice ale răzeşimii tărăneşti şi ale breslaşilor. Dar ambele aceste categorii sociale erau, prin natura lor, potrivnice înnoirilor capitaliste care le primejduiau fatal existenţa. Devenind purtătorul de cuvînt al acestor grupări sociale, marele poet nu nă-

zuia reîntoarcerea în trecut, dar, neîndoielnic, dorea fie menținerea structurilor existente, fie evoluția lor spre cadrele pure ale unui cam arhaic stat de țărani și meșteșugari, cu — strict necesare — îndeletniciri meșteșugărești de condiție minimal industrială. Cum sociologia eminesciană nu s-a întruchipat într-o lucrare coerentă și de sine stătătoare, ci în articole de gazetă scrise pe o distanță de opt ani, pot fi lesne descoperite pasaje care, aparent, contrazic cutare postulat revendicat de un exeget. Dar esențiale nu sînt aceste elemente parțiale, ci ansamblul motivelor fundamentale (sociologice, politice, ideologice) ale marelui poet. Se întîmplă însă că dezideratul era, în fondul său, romantic utopic. Calea necesară de evoluție a fenomenului românesc era atunci aceea a dezvoltării capitaliste, cu tot ceea ce presupune pe planul infrastructurii, al structurii și suprastructurii. Și nici un fel de criticism, fie el și de o imensă bună-credință cum a fost cel eminescian, nu a putut stăvili o dezvoltare prescrisă, inevitabil, de legitățile sociale. Paginile — vestite — cu care se încheie *Neoiobăgia* lui Gherea, în care se critică reveriile romantice ale poporanismului despre himera unui stat al purei democrații țărănești și se demonstrează necesitatea dezvoltării capitalist-industriale, sînt, în bună măsură, valabile și pentru dezideratele sociologiei eminesciene. De aceea, acele opinii recente care apropie, sub raport sociologic și ideologic, pe Eminescu de Gherea sau de curentul contemporan neomarxist (A. Gunter Frank, S. Amin, Cardoso, Arghiri, Emanuel, Wallerstein ș.a.) mi se par o condamnabilă puerilitate.

Deși independentă, în sociologia eminesciană se pot ușor identifica elemente constante din fondul comun al ideologiei junimiste. Concepte ca evoluția organică, critica statului contractual modern și elogiul statului natural, dezarmarea formelor fără fond, respingerea liberalismului cu tot ceea ce reprezintă «*păturile suprapuse*» sînt motive mereu reluate și dezvoltate în proza politică. Și ele pot fi, toate, subsumate concepției sale critice mai generale despre caracterul dăunător al civilizației importate inutil de aiurea. Am adăuga că — ceea ce am spus și cu alte prilejuri — la acest capitol al celebrei concepții despre antinomia dintre fond și formă, Eminescu a adus junimismului o contribuție de excepțională importanță. Dacă junimismul fundase acest punct de vedere pe argumente de ordin cultural și politic, Eminescu — bun cunoscător al literaturii economice — introduce o fundamentală categorie economică: munca. Această situare a tezei formelor fără fond pe un fundament economic e o interpretare a ei mai substanțială, menită să demonstreze incompatibilitatea dintre cadrele instituționale moderne adaptate și fondul economic (agrar) rămas mult în urmă. Contribuție originală, cu toate carențele ei inevitabile, ce constituie o dovadă a independenței în cugetare a poetului. Independență care se manifestă inflexibil, refuzînd orice compromis politic cu adversarul liberal, pe care junimiștii, de prin 1881, îl vor socoti necesar și îl vor practica.

Fapt este că dincolo de independența sa în gîndire și atitudine, primul redactor al *Timpului* dezvolta în articolele sale concepții conservatoare, criticînd neînduplecat liberalismul politic în toate ipostazele. Că unele dintre criticile sale aduse moravurilor politicianiste diagnosticau perfect și practicile conservatorilor, cine nu o știe? Aceasta conferă acea fericită valoare de generalitate criticismului eminescian adus politicianismului vremii sale. Se întîmplă însă că în proza sa politică, poetul nu tratează numai teme ale politicianismului, ci și chestiuni fundamentale de ordin socio-economic. Iar aici substanța viziunii conservatoare, din perspectiva amintită a răzeșimii și a breslașilor, e bine marcată. Din păcate, în ciuda criticismului său, România modernă s-a consolidat, în multitudinea structurilor ei, tocmai în perioada dintre 1876—1888, cînd țara a fost guvernată de liberali, în frunte cu I. C. Brătianu. Dar ar fi contrariu adevărului dacă am trage de aici încheierea că întregul efort criticist eminescian a fost inutil, dăunător și retrograd. În fapt, criticismul eminescian, ca și al altor doctrinari sau oameni politici conservatori, a îndeplinit o utilă funcțiune pozitiv cenzurativă, în calea prea pripitelor elanuri constructive ale liberalilor. Cum am mai spus (vezi cartea noastră *Junimea și junimismul* din 1975), fără oficiul cenzurativ al verbului pasionat eminescian, al demonstrațiilor junimismului, al luărilor de atitudine ale liderilor conservatori nu s-ar fi putut crea acel echilibru de forțe care, într-o înfruntare istorică necesară, au plămădit România modernă.

Cel de al XI-lea volum el ediției Eminescu modifică esențial fizionomia

ştiută despre proza lui politică. Pînă acum eram obişnuiţi cu un gazetar care se păstrează în ţinuta, nu chiar austeră, dar oricum mai riguroasă, a doctrinarului. Acum, făcîndu-se efortul de a se identifica aproape întreaga sa publicistică, Eminescu ni se relevă ca un ziarist în sensul total al profesiunii. Scria articole de fond şi editoriale, cronică externă, comenta ştiri interne şi din afară, făcea traduceri din presa străină, uneori comentîndu-le, scria informaţii şi cronici cultural-artistice, redacta articole demascatoare care nu cruţau nici viaţa intimă, nici aspectul fizic al adversarilor.

Ceea ce ni se relevă acum, din lectura atentă a acestui volum, este Eminescu pamfletarul, pe care ni-l semnalase Şerban Cioculescu încă în iulie 1939, atunci cînd a scris un întins studiu despre prima ediţie Ion Creţu (aceea în trei volume). Ne-am încăpăţînat să ne păstrăm vechea imagine la care — de ce n-aş mărturisi-o ? — ţineam mai mult. Dar iată că se dovedeşte a fi parţială. Eminescu pamfletarul înscrie o pagină de aur în dezvoltarea pamfletului românesc, iar exerciţiul său de gazetar, chiar dacă redactor şef, demonstrează că nimic din ceea ce compune un ziar nu a rămas străin de condeiul său învăţat şi pasionat.

Ediţia pe care o comentăm este, sub raportul publicisticii, cea mai cuprinzătoare din cîte au apărut pînă acum. Dacă numărarea mea este corectă, ediţia I. Creţu, cea din 1939, cuprindea pentru perioada respectivă (februarie-decembrie 1880) numai *38* de articole, iar aceea din 1941 (în două volume) abia *41* de articole. Aceasta pe care o comentăm acum înscrie în sumar *322* de articole culese din *Timpul*, *11* fragmente din manuscrise şi alte 7 articole considerate a fi cu paternitate incertă. În total, deci, dacă n-am greşit la numărare, avem a face, numai pentru un spaţiu de 11 luni, cu colosala cifră de *340* de articole. Colosală pentru că a presupus imensa cheltuire a energiilor spirituale ale autorului. E inutil şi pueril să ne întrebăm dacă aceasta n-a diminuat din timpul necesar creaţiei belestristice sau dacă această muncă fără odihnă nu a grăbit ruinarea sănătăţii sale. Eminescu înţelegea să-şi trăiască viaţa astfel, şi gazetăria este o componentă a operei, uneori apropiată, în valoare, de poezia şi proza sa. Dacă ar fi rămas, cît timp a fost sănătos, fără gazetărie, s-ar fi considerat infirm. A făcut gazetărie fiindcă îi plăcea (chiar dacă adesea s-a plîns de această meserie acaparantă) şi s-ar fi sufocat la propriu dacă nu şi-ar fi putut rosti public gîndul despre toate cîte se întîmplau. Eminescu a fost un foarte mare gazetar şi a înnobilat, prin tăria convingerilor, această frumoasă dar istovitoare profesiune.

Întrebări legitime a ridicat, dintotdeauna, problema paternităţii prozei politice eminesciene. A deosebi articolul lui Eminescu de cele ale altor colegi de redacţie e o treabă din cale afară de delicată şi mereu pîndită de riscuri. Şi ele s-au produs chiar în ultimul deceniu, cînd aceleaşi cîteva articole au apărut şi într-o ediţie Eminescu şi i-au fost atribuite şi lui Slavici. Prudenţa maximă trebuie să guverneze aceste operaţii de identificare şi e necesară o cunoaştere îndeaproape a laboratorului poetului, al celorlalţi colegi de redacţie, pentru stabilirea adevăratei paternităţi. Sigur că se folosesc — atunci cînd lipsesc manuscrisele — argumente stilistice, cele ce privesc frecvenţa unor motive politico-ideologice sau culturale, reluarea unor idei sau procedee. Dar şi acest instrumentar se dovedeşte a fi uneori fragil, pentru că adesea articolul dezvolta motive comune ale redacţiei şi ale partidului, fiind infinit dificil să se determine exact autorul. Există chiar o mărturie a lui Ştefanelli, care ne asigură că, odată, venind să-l invite pe Eminescu în oraş la masă, cum poetul tocmai lucra la un articol, a plecat lăsîndu-i pe colegii de redacţie să-l aştepte. Nu vreau să pun la îndoială probitatea şi informaţia lui D. Vatamaniuc în materie de gazetărie eminesciană. A-i furniza contraargumente ar presupune să-mi dedic şi eu ani mulţi, refăcîndu-i activitatea. Ca unul care am citit atent, de două ori, prin 1961 şi prin 1972, colecţia *Timpul* de la Biblioteca Academiei, ca şi ediţiile cuprinzînd publicistica eminesciană (cea mai sigură, sub raportul paternităţii, este, cred, aceea a lui Gr. Păucescu) i-aş reproşa lui D. Vatamaniuc că nu a socotit necesar să-şi argumenteze pe larg identificările. Ba uneori, argumentele lipsesc cu totul. Atîta superbă siguranţă de sine inspiră, paradoxal, mult scepticism cercetătorului. Nu am spaţiu să-mi etalez aici multele îndoieli despre paternitatea cutărui articol strict economic (analize ale bugetului, de pildă, care puteau să fi fost scrise şi de generalul G. Manu, om cu ştiute veleităţi de pricepere financiară, de ce articole comentînd stări de lu-

cruri din Ardeal sau cărţi ale unor cărturari transilvani nu pot fi elaboraţii ale lui Slavici, sau de ce o traducere din presa de limbă germană ori franceză nu putea fi făcută şi de Slavici sau de Ronetti-Roman ? Cum, de cele mai mute ori, argumentele paternităţii sînt fie insuficiente, fie lipsesc, îndoielile sînt legitime. Îmi pare rău că trebuie să o spun, dar mai consistente sînt — de multe ori — argumentele paternităţii furnizate de I. Creţu în ediţia sa din 1941.

Sînt şi eu partizanul restituirii întregii publicistici eminesciene. Întrebarea e dacă din acest tot publicistic fac parte şi transcrierile de ştiri ale agenţiilor de presă externe (cum s-a întîmplat în sumarul volumului IX al ediţiei ; observaţia aceasta a fost făcută înaintea mea şi de prof. Al. Piru) sau dacă e posibil să considerăm articole eminesciene două-trei rînduri *chapeau* care deschid reproducerea unor articole ale unor confraţi din ţară sau din străinătate. Şi asemenea articole sînt destule în volumul XI. Îndrăznesc să cred că pasiunea, nobilă, pentru restituirea integrală a luat aici proporţii mult exagerate şi că argumentele paternităţii au fost binişor neglijate. Amîndouă aceste elemente ar trebui, cred, reevaluate şi aşezate pe criterii mai rezonabile sub raport ştiinţific. Altfel construcţia întregii ediţii se şubrezeşte.

Ca orice ediţie ştiinţifică şi aceasta este înzestrată cu aparat critic. Se întîmplă însă că, de astă dată, *aparatul critic* e în suferinţă. Volumele IX şi XIV se deschideau, fiecare, cu cîte un amplu studiu introductiv semnat de regretatul Al. Oprea, urmat de *«lămuriri»* ale editorilor şi, la sfîrşit, de comentariile pentru fiecare piesă din sumar în parte. Din păcate, acum studiul introductiv lipseşte cu totul. *«Lămuririle»* editorului, care îndeplinesc şi oficiul de suplinire a absentului studiu introductiv, sînt prea sumare (vreo şase pagini) chiar şi pentru clarificări de ordin strict tehnic. Cît priveşte latura sociologico-politică a chestiunii, aici insuficienţele sînt prea marcate pentru a putea fi trecute cu vederea. Practic se procedează prin a se accepta aproape toate opiniile lui Eminescu, nedisociindu-se de ele chiar atunci cînd sînt evident nedrepte. După un secol de la data elaborării articolelor, filtrul critic interpretativ trebuie să funcţioneze ireproşabil, decantînd prob adevărul de nedreptatea unor atitudini sau puncte de vedere. Mai ales că această publicistică apărea într-o gazetă de opoziţie, unde pasiunile, inevitabile, nu slujesc întotdeauna cauze — din perspectiva istoriei — drepte. În *«lămuriri»* ni se spune, de pildă : *«De altfel, construirea de căi ferate se impune să fie privită nu numai ca un factor de progres, ci şi sub aspectele pe care le înfăţişează poetul. Căile ferate facilitau, în mai mare măsură decît alte mijloace de comunicaţie, transformarea României în colonie a Europei apusene»* (p. 8). Această stranie apreciere voieşte să apere unele dintre opiniile poetului, care nu numai că a demascat, în teribilele articole, fraudele unor societăţi străine (ca, de pildă, societatea dr. Stroussberg) care construiau la noi porţiuni ale drumului de fier, dar ajungea, în focul pasional, să vorbească despre caracterul dăunător al căilor ferate. Că Eminescu nu avea în această chestiune dreptate e inutil să insistăm, De altfel, cercetări recente demonstrează că acuzaţiile poetului despre toleranţa frauduloasă a unor politicieni liberali români în afacerea Stroussberg este şi ea nedreaptă. De la profesorul Victor Slăvescu a rămas în manuscris o lucrare, în două volume, *Concesiunea dr. Stroussberg*, în care se demonstrează, cu argumente greu de clintit, ceea ce aminteam mai sus. (Manuscrisul lucrării a fost încredinţat distinsului economist Gheorghe Rădulescu, care mi-a îngăduit să-l consult).

În sfîrşit, nepotrivită mi s-a părut situarea în perspectiva neclintită a lui Eminescu, atunci cînd acesta polemizează şi îi probozeşte pe fruntaşii politici liberali C. A. Rosetti şi I. C. Brătianu. Că Eminescu a polemizat cu aceştia, în calitatea lor de fruntaşi ai partidului adversar, e în ordinea perfectei normalităţi. Dar nu era necesară acum clarificarea lucrurilor ? La urma urmei, şi Brătianu şi Rosetti au fost şi au rămas în istoria noastră ca personalităţi exemplare de numele cărora sînt legate momente capitale pentru România acelei vremi. Au fost tot atît de animaţi de curate sentimente patriotice ca şi fruntaşii politici conservatori, spre care înclină simpatiile lui Eminescu. Într-un articol marele poet, de pildă, scrie : *«C. A. Rosetti nu a fost la 1848 decît un agent rusesc care s-a amestecat în revoluţie pentru a o trăda»* (p. 279). Cine nu ştie astăzi că această apreciere e nedreaptă ? Dar, în aparatul critic nu se găseşte cu cale să se facă rectificarea necesară. Ba chiar am întîlnit într-o pagină (528) din *comentarii* aprecierea că, C. A. Rosetti a fost, pur şi simplu, *«părintele demagogiei româneşti»*. Las cititorului să aprecieze va-

labilitatea procedeului. Aș mai putea cita multe alte exemple, ca, de pildă, justificarea, în *comentarii*, a unei notițe eminesciene în care poetul îi critica pe tinerii socialiști români aflați la studii în capitala Franței (p. 527). Dar ar fi inutil, pentru că nu ar face decît să sporească acest contencios. *Comentariile* sînt, hotărît lucru, sărace și inconsistente, trecînd foarte puțin dincolo de bibliografia fiecărui articol. Comentarea acestor articole, cu tot aparatul critic necesar, mai ales în latura lor interpretativă, e liminară, cînd nu lipsește cu desăvîrșire. Aceasta păgubește enorm calitatea științifică a ediției. Îmi iau îndrăzneala să propun editorilor și editurii să reflecteze la remedierea acestei serioase lacune. Altfel, ediția aceasta își anulează calitatea de *ediție critică*, lăsînd altora, acum sau în viitor, misiunea de a o realiza cum se cuvine.

Z. ORNEA

Controverse : «Cazul Blaga»

(IV)

La începutul lunii noiembrie 1956, abia întors la Cluj dintr-o lungă călătorie în Coreea, poetul A. E. Baconsky îmi expedia următoarea scrisoare : «Vă rog să mă iertați pentru graba cu care am scris rîndurile de față. După plecarea dvs. de la Cluj, mi-am amintit despre o chestiune importantă în legătură cu împlinirea a treizeci de ani de la moartea poetului R. M. Rilke. Am discutat cu L. Blaga ca să ne dea un articol însoțit de cîteva poezii în versiune românească. V-am căutat la telefon ca să vă dau această îmbucurătoare veste, dar mi s-a spus că sînteți la Iași și așa am mers pe urmele dvs. Vă rog să găsiți neapărat timpul necesar pentru a discuta cu tovarășii de la Direcția presei din București ca să avizeze repede publicarea materialului : „Rainer Maria Rilke" (1875—1926) — eseu exemplar închinat de Poetul Blaga unuia dintre cei mai străluciți lirici ai timpurilor moderne. *[P.S.]* Aștept confirmarea de primire a scrisorii și, bineînțeles, rezultatul demersului dvs. : binevoitor».

Spre sfîrșitul aceleiași luni, noiembrie, directorul Editurii de stat pentru literatură și artă își exprima într-o lungă epistolă satisfacția de a fi primit «recomandarea de a tipări culegeri din poeziile lui Blaga, Barbu și Pillat...». *Evident, mulțumirile reveneau nu unei persoane anume, ci colectivului de activiști de partid și de stat care au determinat luarea măsurilor respective. De altfel, în primele zile ale lui decembrie 1956, cînd în sala Bibliotecii Centrale Universitare din București a avut loc o consfătuire a tinerilor scriitori, în luările la cuvînt, se exprima, ca un punct de vedere oficial, conform stenogramei, convingerea că :* «...Este absurd să credem că poate cineva astăzi să scrie poezie fără să cunoască opera lui Goga, Bacovia, Arghezi, Blaga, Pillat și Barbu. De aceea trebuie să fie reeditate operele acestor mari poeți».

Tot în decembrie 1956, într-un referat al secției de știință și cultură de la C.C. al P.M.R., trimis la conducerea guvernului se recomanda acordarea unei pensii de stat : «...pentru merite deosebite scriitorului și omului de cultură Lucian Blaga».

Membrii Comisiei din București, care participaseră la întîlnirea cu Lucian Blaga, au înaintat, de asemenea, în acea perioadă un Raport *în care erau sintetizate problemele discutate : se făceau unele aprecieri asupra* «măsurilor administrative» *luate în anii 1948 și 1949 (anume eliberarea din postul de profesor universitar și nemenținerea în rîndurile membrilor activi ai Academiei) ; se prezentau date concrete despre condițiile de viață și de muncă în ultimii șapte ani ; se formulau propuneri referitoare la* «integrarea totală» *a scriitorului în viața culturală și științifică a țării prin editarea operelor sale literare și filosofice, colaborarea nestingherită în paginile revistelor literare, în publicațiile Academiei și în presa cotidiană etc.*

Conducerea de partid a aprobat acordarea pensiei de stat ca recunoaștere oficială a valorii incontestabile a «scriitorului și omului de cultură Lucian Blaga», *în hotărîre fiind inclusă precizarea că* «pensia de stat nu atinge» *salariul sau alte venituri provenite din munca personală. De asemenea, s-au aprobat propunerile privitoare la editarea poeziilor — în spiritul înțelegerilor convenite cu autorul însuși —,*

recomandîndu-se totodată publicarea în reviste «de specialitate» *a unor* «studii» *de valorificare a operei poetului.*

Este de la sine înţeles că toate aceste măsuri luate de partid în toamna lui 1956 şi începutul anului următor au implicat instituţiile culturale centrale, Ministerul Culturii, direcţia Editurii pentru literatură şi artă şi conducerea Uniunii Scriitorilor. Aşa se explică şi intenţia redacţiei revistei Viaţa românească *de a publica un studiu amplu* «de valorificare critică» *a creaţiei literare blagiene.*

Prin martie 1957, tovarăşii Const. Drăgoescu şi Elena Belu din Secţia de ştiinţă şi cultură au fost informaţi că redacţia revistei Cercetări filozofice, *editată de Institutul de filosofie al Academiei, a primit spre publicare studiul* Gnoseologia mistică a lui Lucian Blaga, *semnat de Pavel Apostol. Cei doi tovarăşi au cerut de la redacţie materialul şi, după citirea lui, au redactat o notă în care propuneau reformularea unor aprecieri şi atenuarea altora, precum şi adăugarea, la sfîrşitul «studiului», a unora dintre concluziile din amintitul* Raport, *şi anume cele privitoare la concepţiile filosofice blagiene cît şi la poziţia ideologico-politică a scriitorului în anii celui de-al doilea război mondial. Discuţiile au fost purtate cu autorul «studiului», care a primit să opereze anumite modificări în partea finală a textului.*

Încă de la bun început, Pavel Apostol preciza că cercetarea sa «reprezintă un capitol din lucrarea „Contribuţii la critica doctrinelor gnoseologice în filozofia burgheză din România între cele două războaie mondiale"», *ceea ce însemna că studiul respectiv fusese conceput, probabil, înainte de toamna anului 1956. Se ştia atunci, precum se ştie şi acum, că Pavel Apostol frecventase cursurile şi seminariile profesorului Lucian Blaga. Spre edificarea cititorului iată ce ţinea să precizeze Blaga însuşi în* Memoriul *pe care-l depunea, la sfîrşitul lui septembrie 1959, la Secţia de ştiinţă şi cultură, despre relaţiile sale cu Pavel Apostol :* «La „seminarul" ce-l conduceam ca profesor, studenţii puteau să discute „liber" ; nu li s-a impus niciodată o anume filosofie. Îmi amintesc că în cadrul seminarului meu, în 1939, Pavel Apostol, student pe atunci, intervenea în discuţii cu puncte de vedere „marxiste"...» [1].

Pavel Apostol îşi începea «studiul» [2] *cu constatarea că filosoful a jucat* «un rol de prim ordin în cultura dominantă din România», *iar opera lui* «a exercitat o puternică înrîurire asupra evoluţiei ideologice a unei părţi a intelectualităţii burgheze». «Lucian Blaga s-a constituit în mit» şi* «fenomen singular», *căci filosofia lui* «venea cu promisiunea definirii autentice a specificului naţional în formula sugestivă a „spaţiului mioritic"».

Afirmînd că Blaga nu s-a «înregimentat în vreun partid burghez», *Pavel Apostol susţinea însă că independent de orientarea operei,* «legăturile durabile» *cu* Gîndirea *şi* «asumarea» *răspunderii de subsecretar de stat pentru externe în guvernul Goga,* «reprezentau tot atîtea gesturi de solidarizare cu fascismul». *Şi mai curioasă era urmarea acestei eronate aprecieri :* «Subiectiv, Lucian Blaga se distanţase de practica politică fascistă, spre care duceau multe din implicaţiile operei sale...».

Privitor la caracterizarea, de ansamblu, a sistemului filosofic blagian, autorul «studiului» lua în considerare judecăţile anterioare formulate de-a lungul anilor de I. Brucăr, H. H. Stahl, Ion Petrovici, D. Isac şi, mai cu seamă, pe cele călinesciene din Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *1941, pe cele ale lui Lucreţiu Pătrăşcanu din* Curente şi tendinţe în filozofia românească, *1945 şi ale lui At. Joja din* Lupta de clasă, *nr. 10, 1953. În finalul articolului său, Pavel Apostol considera filosofia lui Blaga* «mistică şi iraţională» *şi afirma că ea* «a jucat un rol extrem de reacţionar în evoluţia ideologică a ţării», *exprimînd* «poziţia ideologică» *a fascismului.*

La propunerea prim-vicepreşedintelui guvernului, care se ocupa atunci de ştiinţă şi cultură, autorul a adăugat, la sfîrşitul articolului său, următoarele concluzii, în fond opuse frazelor anterioare : «Cu toate acestea, opera lui Lucian Blaga nu poate fi pusă pe aceeaşi treaptă, nici măcar din punctul de vedere al funcţiei social-politice, cu scrierile lui Nae Ionescu sau Nichifor Crainic. Deşi în esenţă îndeplineşte acelaşi rol reacţionar, filozofia lui Blaga se distanţează de ideologii făţişi ai fascismului printr-o serie de trăsături : 1. misticismul lui nu-l împinge, totuşi, ca pe aceştia la propăvăduirea dogmelor bisericii ; 2. iraţionalismul lui nu se transformă

---

[1] Vezi, de asemenea, pentru perioada invocată de poet şi articolul *Umanismul lui Lucian Blaga*, publicat de Pavel Apostol în *Tribuna nouă*, din Cluj, în nr. 11 din 12 XI. 1945, articol în care opera profesorului era calificată drept o *«arzătoare profesiune de credinţă umanistă în demnitatea omului»*.

[2] Vezi : *Cercetări filozofice*, anul IV, nr. 5, 1957, p. 103—121.

într-o justificare directă a aventurismului propriu fascismului ce se pregătea de războiul antisovietic ; 3. în general, nu adoptă atitudine fățiș apologetică față de regimul burghezo-moșieresc, nu trage concluziile practic-politice ale poziției sale ideologice, se distanțează de partidele fasciste, de politica lor ; Lucian Blaga ar fi putut realiza, după 23 August 1944, integrarea sa ideologică în cultura nouă din R.P.R. Un început timid în această direcție l-a însemnat cursul de antropologie din 1947—1948, amintit la începutul acestui studiu. Aspecte realiste s-au manifestat și în atitudinea politică a gînditorului. Pînă în prezent aceste manifestări nu s-au închegat în lucrări noi, ca în cazul unor gînditori din generația lui Blaga, care s-au integrat în frontul nostru filosofic. Activitatea lui Blaga se orientează spre traduceri literare fără a realiza unirea ideologică necesară creației filosofice. Din această cauză, concluziile acestui capitol sînt negative, deși cu rezerva impusă de faptul că Lucian Blaga nu și-a încheiat opera, și cu atît mai puțin a epuizat posibilitățile sale de creație».

Apariția «studiului» lui Pavel Apostol în revista Cercetări filozofice *a fost, evident, un act neoportun, deoarece în anul 1957 preocuparea esențială a tuturor celor care perseverau să obțină integrarea totală a lui Blaga în viața cultural-literară s-a concentrat asupra reeditării și editării operei literare, a poeziei înainte de toate. Articolul respectiv punea însă în discuție aspecte controversate din opera filosofică, unele insuficient cercetate și care necesitau încă timp pentru o elucidare teoretică și științifică obiectivă, fără prejudecăți.*

Totodată, unii dintre membrii Academiei, ca și profesori de la *Universitățile din Cluj și București, istorici, filologi, istorici literari și scriitori și-au exprimat rezerve și critici cu privire la «studiul» lui Pavel Apostol, unele formulate în scris și depuse la Secția de partid, unde, probabil, se află și în prezent în arhive.*

Să mai observăm apoi un lucru : în luna martie 1958 apărea la Editura științifică, sub semnătura lui Pavel Apostol, volumul Iluzia evadării. Încercări critice asupra filozofiei burgheze contemporane : *«Studiul» despre gnoseologia blagiană nu este cuprins în această* carte. *Nu dispunem de informații verificate despre motivele care l-au determinat pe autor să renunțe la studiul publicat în* Cercetări filozofice. *În orice caz, am aflat că, prin anii 1958—1960, Pavel Apostol s-a întîlnit cu fostul său profesor, Lucian Blaga, în două rînduri. Mai tîrziu, în 1964, Pavel Apostol a publicat în* Iașul literar *(iulie) un eseu elogios :* Motivul mioritic — mesaj al umanismului popular românesc, *care, însă, a fost umbrit apoi, în bună măsură, de* Cuvîntul *său la «sesiunea»* Valorificarea critică a moștenirii noastre culturale în spiritul concepției marxist-leniniste. Filozofia lui Lucian Blaga, *din 29 mai 1970 (vezi* Contemporanul *din 12 iunie 1970, p. 7).*

«Studiul» lui Pavel Apostol, din Cercetări filozofice *este oarecum simptomatic pentru înțelegerea exactă a* piedicilor, *atît de felurite și neașteptate, pe care le întîmpinau eforturile de readucere în «*scena literară a epocii*» a lui Lucian Blaga și a operei lui literare, încercînd a se corecta astfel o eroare și o nedreptate justificate — cum am putut constata — doar de reacții personale, ce au provocat atunci mari prejudicii culturii naționale.*

În spiritul «studiului» lui Pavel Apostol a fost conceput și articolul : În problema moștenirii culturale, *apărut în* Scînteia *din 23 mai 1957, o reactivare violentă a cercurilor dogmatice, expresie a unor revanșe extraliterare.*

Anonimul autor ataca deschiderea spre întreaga moștenire culturală de autentică valoare, tocmai în faza cînd, după recunoașterea publică a valorii ei, se trecuse la realizarea efectivă a deziderateloi enunțate. Criticînd, fără discernămînt și principii, introducerea în planurile editoriale a tuturor reprezentanților de frunte ai literaturii române dintre cele două războaie mondiale, articolul se ridică împotriva «recomandărilor de editare» a unor scriitori români și străini moderni făcute «pe linie de partid și de stat», *ca, bineînțeles, să folosească prilejul pentru a exprima rezerve față de eseul lui Lucian Blaga, dedicat marelui poet Rainer Maria Rilke, eseu ce se publicase în* Steaua.

«În acest articol — *constata anonimul autor* — se încearcă o reabilitare a ermetismului considerat ca o „poezie anevoioasă, greu accesibilă sensibilității și inteligenței de toate zilele", ca „poezie a sensibilității metafizice, a absconsului" și se face elogiul versurilor rilkeene pentru meritul de a fi „fecundat într-un fel cum în timpul vieții poetului încă nu se putea bănui, filosofia modernă". Ca pentru a ilustra aceste cuvinte, revista publică traducerea a trei poezii de Rilke, alese dintre cele mai mistice : „Cînd arzătoare, viața / ne-o credem în toi, / moartea, în miezul ființei, / plînge în noi". După cum se știe, nu filozofia — inspirată din idea-

lismul reacţionar — reprezintă latura valabilă a creaţiei lui Rilke. Opera poetului german cuprinde — în cea mai valoroasă parte a ei — puternice imagini de viaţă care cantrazic concepţia lui filosofică idealistă şi adaugă cuceriri reale la cunoaşterea artistică a sufletului omenesc»...

În viaţa literară românească însă se profilaseră adevărate mutaţii, iar acestea începuseră să se statornicească şi în rîndul multora dintre lucrătorii din frontul cultural şi ideologic. Ca atare, după apariţia materialului din Scînteia *(în concepţia iniţiatorilor lui el avînd valoare de «*directivă administrativă*» asupra editurilor şi publicaţiilor), volumul* Din lirica universală, *menţinea totuşi în sumar versuri de R. M. Rilke, inclusiv poemul* Epilog, *încriminat în articolul amintit, iar mai multe reviste continuau să publice traduceri din marele poet austriac. Cu cîţiva ani înainte o asemenea situaţie ar fi fost de neconceput.*

[Va urma]

Pavel ŢUGUI

PROFESIUNE DE CREDINŢĂ *

I **Amurg de zei**

Opera literară ca întruchipare spirituală, ca limbă căreia i s-a dat formă, ca structură verbală de întîmplări situate în infinitatea posibilurilor evenimenţiale, poate fi privită, în oarecare măsură, ca model imponderabil, transmis de la o generaţie la alta, cu scopul de a i se demonstra potenţialul de interpretare, de identificare dar şi de realizare în materialul pămînesc. *«Şi Cuvîntul s-a făcut trup şi a sălăşluit printre noi»*, se spune la începutul *Evangheliei după Ioan*, ceea ce vrea să însemne, în limbaj figurat, că logosul divin s-a întrupat în substanţa lumii, că Dumnezeu a devenit om. Dacă lăsăm de-o parte referinţa religioasă, dacă trecem peste natura divină a logosului şi îl interpretăm în sensul thomist de *«analogia entis»* ca reprezentare umană a spiritului divin, atunci putem să vorbim — în cazul în care autorul îşi concepe existenţial misiunea poetică, punînd-o în relaţie cu perspectiva propriei sale vieţi — de un fel de întrupare a cuvîntului, de o încarnare : încorporare a creaţiei în condiţiile unei anumite vieţi individuale. Literatura, aşa cum o înţeleg eu, nu este un *artefact* lipsit de orice legături, ci o entitate a cărei structură potenţialmente zămislitoare este un element al acestei lumi care participă la modelarea vieţii. Ca model spiritual, literatura poate oricînd să treacă de la transparenţa plasticităţii, care îi este proprie, la imanenţa unui real concret, prilej cu care ea va sări spontan peste cele două categorii opuse în care teoria esteticii a vrut să o încorseteze, — anume, pe de-o parte, peste descripţia propriei esenţe ca «mimesis», ca act lingvistic ce imită realitatea, pe de altă parte, peste orizontul ei ca univers lingvistic de sine stătător, desprins de realitate (precum, cu maximă intensitate a voit-o poezia concretă de la începutul acestui veac) — şi va realiza o a treia entitate, complementară, a cărei structură model este oricînd gata, în elasticitatea ei interpretativă, să se transforme în actualitate vie.

* Întreprinzînd, în 1983, o anchetă printre scriitorii germani privitoare la laboratorul lor de creaţie, la formaţia şi crezul lor artistic, — în perspectiva alcătuirii unui volum de mărturii contemporane paralele — am primit din partea prozatorului şi eseistului Heinrich Schirmbeck (n. 1915), un amplu şi interesant material, a cărui publicare o începem în numărul de faţă.

Colaborator, încă din perioada interbelică, la *Frankfurter Zeitung* (în paginile căruia debutează), la *Velhagen und Klasings Monatshefte*, *Schwäbischen Zeitung*, *Badischen Zeitung*, *Frankfurter Illustrierten* ş.a., Heinrick Schirmbeck s-a impus în istoria contemporană a literaturii vestgermane prin publicarea unui număr însemnat de volume de nuvele şi povestiri — dintre care amintim : *Cerşetorii* (1944), *Labirintul din oglindă* (1948), *Noaptea de dinaintea duelului* (1964) *Dansuri şi extaze* (1973) —, prin apreciate romane, precum *Dacă te supără ochiul drept* (1957) sau *Tînărul locotenent Nicolai* (1958), şi, mai ales, prin culegerile de eseuri *Formula şi Senzualitatea. Pietre de construcţie pentru o poetică în epoca atomică* (1964), *Veţi fi asemănători zeilor* (1966), *Autonomia esteticului şi urmările ei* (1976), *Frumuseţe şi groază* (1977).

O largă popularitate şi-a format, de asemenea, scriitorul prin cele peste 400 de conferinţe radiofonice ţinute de-a lungul timpului, cu începere din 1952, despre cele mai diverse aspecte ale literaturii, artei, socio-

În acest sens, mă declar de partea unității indestructibile dintre viață și operă. Criteriul fundamental al oricărei literaturi este, pentru mine, adevărul. Acest adevăr însă nu poate să rezulte pentru autor și pentru cititor, decît din considerarea atît a textului cît și a intenției care îi stă la bază. Altfel spus : situația existențială a autorului care îi determină acestuia în mod necesar și prealabil concepția despre lume, modelează atît adevărul cît și forța de convingere a operei sale. Textul în sine nu este altceva decît un complex evanescent de interpretări fără sfîrșit.

Precizia, el și-o dobîndește doar grație contextului existențial în care este întrețesut. Din acest unghi de vedere, mă situez de partea filosofului danez Sören Kierkegaard pentru care adevărul nu poate fi *știut*, ci doar încercat și *trăit*. Mă declar deci, din acest motiv, pentru acceptarea rețelei de raporturi : autor — situație existențială — spirit — reflecție — rezonanță — eu — tu — omenie, rețea de relații care face din text punctul de întîlnire dintre lumea interioară și cea exterioară, dintre obiectivitate și existențialitate, dintre starea de lucruri și starea de a fi implicat, dintre trăire și adevăr.

Primele faze ale acestei convingeri au coincis cu perioada mea școlară, pe care, născut fiind în 1915, am trăit-o în anii bogați în evenimente ai Republicii de la Weimar. Viața politică a acelor timpuri, la care, ca elev, am luat însuflețit parte — în 1929, cu ocazia celei de a zecea zi a Constituției, mi s-a decernat de către guvern o diplomă pentru angajamentul meu politic — era caracterizată de un spectru neobișnuit de larg de forțe antagonice. Ea cuprindea absolut tot ceea ce izvorîse din fermentarea ideologică a veacului al XIX-lea în materie de filosofii și de forțe conservatoare, reformatoare și revoluționare : marxiști, sindicaliști, reacționari, protoliberali (adversari ai democrației) și neoliberali mai progresiști, catolici din păturile mijlocii, interesați în primul rînd de politica culturală clericală, sindicaliști creștini, protestanți naționaliști, social-democrați moderați, conservatori înclinați către reforme, apărători fără rezerve ai orînduirii economice capitaliste, mistici naționaliști, fanatici ai principiului de Conducător și oameni care se lăsau pe deplin în seama puterii ordonatoare a instituțiilor, militariști și pacifiști etc. etc. Din pricina slăbiciunii începuturilor revoluționare și a noii ordini încă necontrolate, se instalase, de la sfîrșitul războiului încoace, o stare de beligeranță generală : toți se luptau împotriva tuturor. În aceste împrejurări nu se putea forma un consens, bazat pe o largă majoritate, capabil să impună un guvern stabil. În clocotul acelor evenimente am încercat să-mi găsesc identitatea politică și filosofică. O călăuză mi-a fost unul din profesorii mei, Franz Nauen (1887—1951), care, în calitate de specialist în politică și filosofie socială și de membru militant în Uniunea Pacifistă a Catolicilor Germani (Friedensbund deutscher Katholiken), practica ideea de pace nu numai în accepția împlinirii active a poruncilor Predicii de pe munte, ci și în aceea a unei permanente confruntări lăuntrice cu propria experiență de război. Iubirea de oameni i-a fost motorul acțiunii sociale și politice iar reflexele acesteia s-au simțit pînă și în activitatea sa didactică, firește nu în sensul unei îndoctrinări mărginite, ci în spiritul unor discuții tolerante. Lua în serios opiniile elevilor săi, îi asculta, punea întrebări, încerca să intre în miezul problemei, iar cînd se iveau contradicții în argumentare, fie le punea în lumină caracterul insolubil, fie le rezolva în ambivalența vieții practice care, în genere, tinde să anuleze extremele logice într-o sinteză acceptabilă. În felul în care punea în-

logiei, filosofiei și științelor naturii.

Heinrich Schirmbeck este membru titular al Academiei Germane pentru Limbă și Poezie din Darmstadt (din 1962) și al Academiei de Științe și Literatură din Mainz (din 1964) și este, de asemenea, laureat al mai multor premii literare de prestigiu.

Considerații mai largi despre contribuția sa literară și științifică vor fi inserate într-unul din numerele următoare ale revistei. Pînă atunci atragem atenția cititorului român — care ia pentru prima oară contact cu scrisul lui Schirmbeck — asupra caracterului profund umanist al operei sale. Totodată ținem să subliniem că «profesiunea de credință» a lui Heinrich Schirmbeck se înscrie într-un mai amplu «*dialog între culturi*» pe care, propunîndu-și-l, *Revista de istorie și teorie literară* îl deschidea, încă din nr. 2/1984, prin publicarea eseului-pamflet *Ucenicii vrăjitori*, de Günter Grass. Un alt intelectual vestgerman, dintr-o altă generație, vine să ne înfățișeze acum punctul său de vedere, preocupat de aceeași fundamentală problemă a timpului nostru : salvarea valorilor materiale și spirituale ale umanității de pericolul unei noi conflagrații mondiale. Este una dintre obligațiile majore de conștiință care daclanșează, așa cum se poate constata, reevaluările spirituale de față.

I. OPRIȘAN

trebările, el avea ceva din neîndurarea reţinută a unui Socrate, deoarece voia să se apropie de adevăr pe cît mai mult cu putinţă. Nutrea totuşi convingerea — inspirată de Gotthold Ephraim Lessing, pe care îl cita foarte des — că adevărul absolut este inaccesibil omului, revelîndu-se doar în umanitatea practică a faptei sale.

Franz Nauen, a cărui viaţă şi activitate le-am omagiat în 1979, într-o conferinţă ţinută la Academia de Ştiinţe şi Literatură din Mainz, a fost pentru mine reprezentantul şi realizatorul unui tip de *paideia* care încerca să înţeleagă omul în taina sa ireductibilă, să înţeleagă omul în situaţia sa de a fi expus cîmpului de tensiuni dintre viaţă şi moarte, creaţie şi distrugere, autoafirmare şi jertfă, revoltă şi renunţare, existenţă în sine însuşi şi transcendenţă faţă de sine.

Căutările legate de scopul creaţiei mele literare din primele ei stadii de dezvoltare au fost puternic marcate în anii ce au urmat de personalitatea lui Franz Nauen.

Care a fost atmosfera politică şi literară în care s-au desfăşurat aceste căutări ? Voi încerca să reamintesc aici cîteva din direcţiile spirituale cu care m-am confruntat în tinereţe.

În 1926 Julien Benda îşi publica celebrul pamflet *La trahison des clercs*. În el, autorul îi învinuia pe intelectuali de trădare, căci, zicea el, aceştia în loc să apere libertatea, fraternitatea, dreptatea, se aruncaseră în braţele iraţionalismului, ale glorificării instinctelor, adorării forţei, naţionalismului integral, ale fascismului şi pesimismului cinic. În jur de 1930 mulţi intelectuali erau încredinţaţi că sfîrşitul culturii umanist-burgheze era aproape. Această convingere nu le-a putut fi decît întărită de Sigmund Freud, care în *Das Unbehagen in der Kultur*, studiu apărut în 1930, submina de pe poziţiile psihologiei subconştientului, toate acele argumente pe care aripa conservatoare le-a opus dintotdeauna umanismului credincios progresului.

Cînd, douăzeci de ani mai tîrziu, în 1946, Julien Benda îşi reedita cartea, el avea să constate că prevestirile i se confirmaseră în chipul cel mai funest.

În Franţa regimului de la Vichy, tolerat de Hitler, reprezentanţii pesimismului cultural au trădat pe faţă, unii dintre ei pactizînd chiar cu fasciştii. Firesc însă, că nu toţi au mers atît de departe. Unii au ales o emigraţie militantă, alţii una sterilă. Încă din anii '20 şi '30, cîţiva dintre cei mai buni, precum Gide, Malraux, Koestler, Silone, Haldane şi alţii îşi puseseră speranţele în Uniunea Sovietică. Dar stalinismul îi împinsese înapoi în lagărul burghez, iar forţa umanismului lor se frînse. Nu mai aveau ce să opună pesimismului cultural al lui Freud. Se declanşă astfel valul literaturii dezgustului, a nihilismului, a dispreţului faţă de om, a voluptăţii absurdului şi a glorificării perverse a violenţei. Futurismul de nuanţă italiană întreţinea relaţii eminamente pozitive cu fascismul. Din deznădejde în faţa civilizaţiei, un Aldous Huxley se arunca în adîncurile misticii orientale. Caracterul greu accesibil al poeziei bizar savante a lui Ezra Pound părea să fie tocmai expresia instinctelor sale anti-democratice. Drumul acestui poet care în tinereţe întorsese spatele Americii, vagabondase prin Europa, se vînduse lui Mussolini, iar în timpul celui de al doilea război mondial stropise cu venin şi fiere lagărul democratic, în calitate de protagonist politic la radiodifuziunea italiană, este un exemplu extrem care ilustrează atitudinea multor intelectuali înainte de era fascistă în timpul ei şi după ea.

Dezvoltarea postbelică apare în unele privinţe ca sfîrşitul logic al acestei molime. Devenise şic ca literatura să înfăţişeze omul în labirintul însingurării sale existenţiale. Se putea, în mod cert, sconta pe aplauzele criticilor dacă orbecăirea fără scăpare prin acest labirint era camuflată de o pantomimă grotescă. Lua astfel naştere teatrul absurdului. Samuel Beckett îi entuziasma pe spectatorii anilor '50 demontîndu-l pe *homo sapiens*, făcînd din el un schilod moral şi intelectual. Ionesco cocheta cu profunzimea schizofrenă. Alberto Moravia impunea plictisul civilizator, Albert Camus elogia «totuşi» eroicul faţă cu absurdul, Julien Green îi arăta pe oameni cufundîndu-se în demonia însingurării fără leac iar Sartre crea în *La nausée* romanul silei de existenţă. Toţi aceştia cultivau jocul tragic cu absurdul.

Un bilanţ poetic al acestui amurg de zei, bilanţ al clarificării şi progresului, l-a făcut, cîţiva ani după război, Werner Warsinsky în romanul *Kimmerische Fahrt*.

Personajul principal, Reinhard Niemann, un individ redus şi amnezic, nu era altceva decît o formulă simbolică, destinată să sugereze pierderea realităţii şi a sensului ei, pierdere suferită de întreaga generaţie a autorului. Viziunile onirice îmbucătăţite ale personajului, rotindu-se, toate, în jurul indicibilului înfricoşător, căutarea de către el a unui centru al existenţei, incapacitatea sa de a iubi şi de a trăi taina iubirii, acesibilă nu vizionarului neliniştit, ci doar celui ce i se dăruieşte slujind-o, toate acestea erau viziunile noastre pe care le refulasem, erau căutările noastre de care nu mai voiam să ştim.

Zadarnic cercetam literatura acelor ani, încercînd să le aflăm chipul concret. Au existat vreodată oare? Puteau să mai existe? (sau să existe din nou?) Sarcina de atunci nu era oare aceea a analizei, a *«tăierii de la suprafaţa pămîntului»*, a demascării, a deziluzionării? A privirii neînspăimîntate îndreptată asupra chipului schimonosit al lemurilor? Din cioburi risipite am încercat atunci să recompunem, asemenea personajului lui Warsinsky, imaginea pierdută a propriei noastre identităţi.

Dar care e azi situaţia, treizeci de ani mai tîrziu? Nu ne aflăm, din nou, după o perioadă de iluzii funcţionale, cultivate artificial, dincolo de nenumăratele faţade aparente ale unei păci generale, subminate de războaie purtate prin reprezentanţi, nu ne aflăm oare, iarăşi, în faţa unui absurd punct nul?

În cele ce urmează voi încerca să arăt care au fost popasurile ethos-ului meu literar situate între turbulenţa infernului fascist din anii '30 şi situaţia reînnoit problematică, împovărată de tristeţe, jumătate de veac mai tîrziu.

În timpul lui Hitler, continuarea tradiţiei umaniste a scriitorilor angajaţi, a tradiţiei celor care practicaseră critica socială înainte şi după primul război mondial, precum Rolland, Barbusse, Kraus, Toller, Werfel, Döblin, Sinclair, Dos Passos, H. Mann, Brecht şi mulţi alţii, nu mai era posibilă. Trebuia, fie să emigrezi, fie să-ţi ascunzi intenţiile printre rînduri. În 1934, după bacalaureat şi după ce am fost eliberat dintr-un «lagăr de reeducare» naţional-socialist, m-am dus la Frankfurt pe Main, unde, după cîteva începuturi ratate, m-am făcut librar şi am stabilit primele legături cu singura publicaţie din Germania hitleristă care mai păstra încă urmele vechiului spirit liberal, ale unui umanism democratic. Era renumita *Frankfurter Zeitung*. Alături de *Berliner Tageblatt* ea aparţinea celor cîteva *«foi de viţă»* jurnalistice cu care naţional-socialiştii încercaseră să se împace în primii ani după luarea puterii pentru a crea străinătăţii impresia unei anume liberalităţi culturale. Resorturile politice ale acestor ziare erau de fapt *«la fel bronzate»*. Şi nici nu putea fi altminteri.

Le era, ce-i drept, îngăduit să înlocuiască revărsările monotone şi reglementările lingvistice ale terminologiei oficiale naziste cu un formalism mai elevat. O critică adevărată, însă, care să fi fost înţeleasă şi dincolo de împrejmuirea de şoapte colportate de auguri şi care să fi provocat schimbări efective în mentalitatea cititorilor le-a fost interzisă. Un spaţiu liber de manevră se mai afla situat încă în partea culturală a ziarului, mai cu seamă în aceea rezervată foiletonului. Dar, ca ultim refugiu al *«rezistenţei lăuntrice»* ce nu putea fi deschis exprimată, rămînea, în fapt, doar limba: limba non-conformiştilor, a *«emigranţilor în interior»*, limba în care ceea ce mai tîrziu avea, pe bună dreptate, să se numească *«dicţionarul neomului»* nu îşi avea locul; limba distanţei prin stil, sintaxă, vocabular, limba în care o contrazicere a conţinutului însuşi nu mai era cu putinţă. *«Dacă însă cuvîntul nu a fost în măsură să nimicească Răul* — va spune mai tîrziu Max von Brück, redactorul responsabil al foiletonului — *el a ajutat măcar Binelui să subziste»*. Ceea ce ar putea să sune demodat sentimental şi să provoace învinuirea de apologie a *«viţei de vie»*.

Pe atunci însă, alegerea unui astfel de limbaj pretindea curaj şi spirit de independenţă, lucru pe care pot să-l certific cu propria mea experienţă. De altfel el a fost corect decodat de cititori drept semn al unei critici formulate în tăcere. Era maximum de ceea ce un ziar putea să-şi îngăduie pe atunci, dacă nu voia să fie interzis pe loc. Şi pentru a da un singur exemplu concret: *Mitul secolului al XX-lea*, de Alfons Rosenberg, de fapt filosofia ideologiei «Blut und Boden» la care nazismul ţinea cu atîta străşnicie şi trufie nu a fost pomenită de *Frankfurter Zeitung* niciodată cu nici un cuvînt.

După război, s-a pus întrebarea: *«mai este posibil să se scrie lirică după Auschwitz»*? Întrebarea este legitimă şi totuşi ar trebui separate net două pla-

nuri distincte. Grozăviile istoriei nu pot fi biruite prin artă şi literatură. Regimuri criminale, dictaturi, lagăre de concentrare, camere de tortură şi de gazare, teroarea bombelor, cenzurarea opiniilor, acte de agresiune militară, demenţa înarmării, moartea atomică universală, tirania industrială exercitată asupra naturii, toate spaimele şi primejdiile pe care omenirea le-a încercat în acest secol nu pot fi combătute prin artă şi literatură, ci prin jertfa celor loviţi. Răspunsul eficient la o politică criminală nu este un poem liric, simbolic sau direct — fie el oricît de demascator şi de acuzator —, ci doar un sistem de acţiuni politice care să răstoarne inumanul prin sacrificiu personal. Lui Hitler, răspunsul adecvat i l-a dat, nu un text de rezistenţă, ci ziua de 20 iulie 1944. Acest răspuns i l-a dat, de pildă, Dietrich Bonhoeffer, care a fost nu numai teolog ci şi un mare poet şi prozator şi care, în aprilie 1945, a fost condamnat, împreună cu amiralul Canaris, în lagărul din Flossenbürg pentru înaltă trădare şi executat prin spînzurătoare. El a acţionat riguros potrivit cuvîntului biblic: *«Deschide gura în numele celor mulţi»*; Bonhoeffer îi dispreţuia pe *«artiştii prefăcătoriei, a căror vorbă are mai multe înţelesuri»*, dispreţuia *«jocul cu şase feluri de mingi»*, cum spunea poeta Elisabeth Langgässer, iar cînd a fost nevoie, a înlocuit cuvîntul cu fapta. Şi pentru asta a plătit cu viaţa.

Totuşi, literatura nu este ineficientă. Poate să schimbe conştiinţele. Dar nu poate înlocui fapta politică şi fapta etică.

Inspiraţia poetică şi jertfa existenţială aparţin unor planuri diferite de acţiune umană.

Heinrich SCHIRMBECK

(Versiune românească de Viorica NIŞCOV)

SURSOLOGIE EMINESCIANĂ ŞI... ETICĂ PROFESIONALĂ

Profesorul Dan Petrovanu de la Universitatea «Al. I. Cuza» din Iaşi, matematician cunoscut prin activitatea sa ştiinţifică în specialitate, cu care întreţin o corespondenţă *de mai mulţi ani în legătură cu însemnările ştiinţifice din manuscrisele lui Eminescu, m-a surprins prin «filipica»* Manuscrisele lui Eminescu şi interpreţii lor, *publicată în două numere din* Cronica *(nr. 36, 6 septembrie 1985, p. 5, 7; nr. 37, 13 septembrie 1985, p. 5). Obiectul acestei «filipice» îl formează* notele, *publicate de noi sub titlul general* Contribuţii eminesciene, *în* Revista de istorie şi teorie literară *(nr. 2, 1984, p. 82—86), ce alcătuiesc, într-un fel, o succintă* Corrigenda *la unele texte din* ediţia naţională *a operei lui Eminescu. Ele sînt categorisite de profesorul Petrovanu drept* «studii», *iar eu sînt acuzat de* «mistificări», «şiretlic ritoricesc», *văzut ca autor de comentarii* «aberante», *animat de* «furie devastatoare», *specifică, se pare, unui* «eminescolog» «lipsit de har». *Asemenea aprecieri vin însă în contradicţie flagrantă cu cele afirmate în* scrisorile *pe care Dan Petrovanu mi le-a trimis în decursul anilor şi după care îi pot pune la dispoziţie reproduceri, în cazul în care nu a păstrat cumva copii.* «De altfel faţă de orice altă persoană din timpul nostru — *constata domnia-sa în 6 februarie 1983* — aveţi avantajul de-a vă afla în miezul lucrurilor, de-a fi adus deja contribuţii esenţiale la cunoaşterea vieţii lui Eminescu, a operei literare şi publicistice» *etc. etc. O astfel de conduită, în care se trece de la adulare la denigrare, ne-ar scuti de orice răspuns. Considerente de natură ştiinţifică şi de etică profesională ne determină să nu urmăm însă această cale.*

Considerente de natură ştiinţifică

1. *Dan Petrovanu declară că introduc numele academicienilor Octav Onicescu şi Aurel Avramescu în discuţia despre* însemnările ştiinţifice *ale lui Eminescu din manuscrise în mod* «abuziv». *Dar, Octav Onicescu, prefaţează prima publicare a* însemnărilor ştiinţifice *şi nu face acest lucru ca fiind în afara problemelor* (Manuscriptum, *nr. 4/1976, p. 61—62). Acad. Aurel Avramescu, la rîndul său,*

publică mai multe articole consacrate aceluiași domeniu al manuscriselor eminesciene (Luceafărul, nr. 12, 6 iunie 1964; p. 5; Ramuri, nr. 11/1964, p. 16—17) și ține prima comunicare asupra lor la Secția III-a de Științe tehnice a Academiei Române încă în 20 octombrie 1958. Să mai notăm că Perpessicius îl desemnase drept colaborator la ediția națională pentru sectorul «însemnărilor științifice» (Manuscriptum, nr. 4/1978, p. 179—180).

2. Dan Petrovanu se pronunță asupra manuscriselor lui Eminescu fără să le cunoască nemijlocit și fără să fi descifrat și publicat din ele măcar un singur rînd. «Nu mă pot concentra la verificarea de corecturi — mărturisea în 3 iulie 1982 — și, vai, mă plictisesc foarte ușor». Manuscrisele le-a văzut, cum afirmă în scrisori, numai parțial și la microfilm.

3. Ca instrument de lucru Dan Petrovanu folosește volumul Fragmentarium (București, Editura științifică și enciclopedică, 1981), «ediție după manuscrise, cu variante, note, addenda și indici de Magdalena D. Vatamaniuc», matematiciană ca și domnia-sa. Eu am semnat acolo numai un «cuvînt înainte». În «filipica» din Cronica el ocolește să precizeze acest lucru și-mi atribuie mie și «ediția». Cartea stă la baza identificărilor sale și este prezentată ca principalul său mijloc de abordare a problemelor supuse discuției atît în epistole, cît și în articolul trimis României literare, pe care domnia-sa îl ia ca etalon pentru tot ce-a realizat pînă acum sub raport sursologic, privind însemnările științifice eminesciene. «Fie-mi permis să vă spun — îmi scria în 3 iulie 1982 — că editarea volumului „Fragmentarium" s-a făcut în condiții superlative. Este nevoie de o dovadă de tip „text original" confruntat cu „text tradus" pentru a-ți da seama cît de bună e lectura. Ideea indicelui de noțiuni — oricît de greu ar fi de înfăptuit — este excelentă».

Dan Petrovanu uită acum aceste aprecieri, altfel nu-mi pot explica faptul că în articolele din Cronica disprețuiește tocmai acest instrument de lucru și-l găsește în așa măsură netrebnic încît trebuie aruncat la coș. Fragmentarium — lucru vizibil pentru oricine — a fost conceput ca o «preediție de sacrificiu», cum recunoaște și Dan Petrovanu în scrisorile sale, chemată să pregătească terenul pentru viitoarea editare a respectivei secțiuni a însemnărilor eminesciene în ediția națională. Acest scop a fost atins, dovadă corespondența ce-o întreținem cu diferiți specialiști, precum și articolele apărute în presă pînă acum. Constituie o dovadă însăși angajarea matematicianului ieșean într-o dezbatere științifică pentru care nu avea nici o predispoziție mai înainte. Nimic nu-l împiedica pe Dan Petrovanu — și pe alții — să folosească sau să-și întocmească alt instrument de lucru. Pînă atunci, însă matematicianul ieșean datorează, sub acest aspect, volumului Fragmentarium, totul, iar noi nu-i datorăm nimic.

4. În articolele din Cronica Dan Petrovanu se recomandă cu o competență fără drept de replică: «...desfid pe oricine să-mi arate un singur text M. E. de 7—8 pagini asupra căruia să nu pot decide dacă e traducere sau text original».

De la această «înălțime» îl judecă și pe G. Călinescu în articolul trimis României literare și nepublicat pînă acum. Îl judecă, de altfel și în corespondență: «1) G. C[ălinescu] n-a citit — afirma domnia-sa în 3 iulie 1982 — nici un singur t[ext]. M. E. în limba germană dar a simulat lectura unora. 2) G. C[ălinescu] nu avea cunoștințe de filozofie, care să-i permită urmărirea culturii filozofice a lui Eminescu» Fără comentarii!

Declarația atît de categorică a lui Dan Petrovanu cu privire la capacitatea sa de a decide asupra oricărui text eminescian de-o întindere mai mare de 7—8 pagini (n-am înțeles de ce se oprește aici) vine însă în contradicție cu mărturiile din corespondență. La propunerea mea să întreprindă investigații în legătură cu însemnările de fiziografie și fizică se plîngea de lipsa unui colaborator germanist. «Pentru celelalte traduceri eminesciene — mărturisea în 2 septembrie 1984 — am nevoie de un colaborator germanist sau așa ceva. Găsi-l-voi oare? Sper că da». Colaboratorul l-a găsit într-adevăr, cum se vede din studiul apărut în numărul de față al Revistei de istorie și teorie literară.

În Corrigenda la Opere XIII, indicăm și noi izvorul pentru un număr de texte științifice tipărite atît în Fragmentarium cît și în Opere XIV, peste care Dan Petrovanu a trecut și n-a decis, cu competența sa, asupra lor. Unele din ele sînt, desigur, mai mici de 7—8 pagini, ba chiar de numai cîteva rînduri, dar altele acoperă zeci de pagini. Sînt texte des-

pre care nu se face nici o referire în articolul trimis României literare, *nepublicat, şi nici în cele două, din* Cronica, *ori în* corespondenţă.

5. *Dan Petrovanu ne persiflează că prezentăm aprecierile lui G. Călinescu privind statutul unor însemnări din manuscrise ca fiind mărturia* «intuiţiei sale ieşită din comun». *Ne menţinem această opinie, fie că îi place lui Dan Petrovanu fie că nu.*

«Articolul „Cultură şi ştiinţă" (ms. 2255, ff. 209—241) din acea vreme — *preciza G. Călinescu încă în 1935* — cu citate din „Dioptrica" lui Börne, din Knigge şi onor. C. F. Vochel este, precum arată stilul silnic, nefiresc, o traducere, cu unele comentarii în notă asupra problemelor româneşti. De altfel se zice acolo că „de la timpul de-nflorire a literaturii naţionale încoa a fost ades multă vorbă despre o cultură a inimii", ceea ce nu se potriveşte decît Germaniei, precum ei îi convine şi opinia asupra acelor „amice din provincie ale lui Schiller, care prin lux francez şi romane engleze îşi cîştigă preţenţiunea de-a trece de culte". Epidemia picturii în porţelan nu era nici ea un fenomen românesc şi nu Eminescu putea vorbi de „scrierile pedagogiei noastre atît de înaintate" şi de acele multe „asupra eticei" *(G. Călinescu,* Opera lui Mihai Eminescu, *II, Bucureşti, 1935, p. 10). Marele critic trimite la manuscrise, dovadă că face aceste aprecieri independent de D. Murăraşu, editorul textului. Mai tîrziu, cînd retipăreşte restructurate unele «capitole» din această carte, el înlătură trimiterea la manuscrise, de vreme ce* textul *intrase în circuitul public (G. Călinescu,* Cultura lui Eminescu, *în* Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor, *V, nr. 1—2, 1956, p. 245—246). Profesorul nu se mărgineşte la generalităţi şi invocă argumente de fond, cum nu face nimeni dintre contemporanii săi. Demersurile critice mai noi în sprijinul originalităţii textului* (Orizont, *nr. 6, iunie 1968, p. 52—58) nu pot eluda demonstraţia călinesciană. Desigur, G. Călinescu lasă în sarcina* sursologilor *găsirea izvorului. Atît şi nimic mai mult.*

6. *Dan Petrovanu arată că Ilarie Chendi greşea cînd susţinea că textul* [«Ich versäume nicht Licht...»] *din manuscrisul* 2285, 173r *reprezintă o însemnare originală şi adaugă, cu competenţa ce şi-o asumă, că la fel cred* «şi foarte mulţi alţii», *fapt infirmat de documente. Ne oprim numai la două nume. Perpessicius:* «originală sau numai excerpt» *(Vezi:* Opere V. Literatura populară, *Bucureşti, 1963, p. 14). D. Murăraşu:* «o însemnare originală ori numai transpunerea ideilor din vreo lucrare cercetată» *(Vezi:* Comentarii eminesciene, *Bucureşti, 1967, p. 364). Atît Perpessicius cît şi D. Murăraşu aşadar, fac şi «comentarii» pe marginea textului. Lasă şi ei* sursologilor *numai găsirea izvorului.*

7. *În «filipica» din* Cronica, *Dan Petrovanu declară în termeni agresivi, că încă din 1980 avea clarificate toate problemele în legătură cu* «psihologia popoarelor» *şi că, în această privinţă, contribuţia mea este* «zero». *Nu interesează aici, evident, aprecierea. Domnia-sa este un* sursolog *eminent pe această secţiune îngustă a scrisului eminescian, reprezentată de* însemnările *ştiinţifice din manuscrise. Nu este însă şi un istoric literar. Meritul său stă în identificarea autorului studiului* Cultură şi ştiinţă *şi în compararea de texte, cum procedează şi în articolul trimis* României literare, *nepublicat şi reluat, în partea ştiinţifică, în «filipica» din* Cronica, *însă* «în ordine — *cum spune* — uşor perturbată». *Dan Petrovanu foloseşte ediţii de după 1874, posterioare* însemnărilor *din manuscrise. Identificarea textului german folosit de Eminescu în traducerea sa, totuşi, ne aparţine. Pornind de la indicaţiile din* corespondenţă *ale matematicianului ieşean am consultat la Viena revista* Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft *şi toate cărţile lui Lazarus şi Steinthal şi am constatat că Eminescu foloseşte ediţia din 1856—1857. În* scrisoarea *din 12 mai 1983 la întoarcerea mea de la Viena, i-am comunicat lui Dan Petrovanu că studiul* Cultură şi ştiinţă *nu se găseşte în revista lui Lazarus şi Steinthal. Domnia-sa îmi răspundea în 5 iunie 1983 că ştia acest lucru dar bănuia că studiul respectiv trebuie să se afle în unul din volumele lui Lazarus.* «Eu l-am rugat pe colegul M. Ţarină (geometru din Cluj) — *îmi scria atunci Dan Petrovanu* —: 1° să caute revista Z.V.S. *[„Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft"],* 2° să ia în mînă vol. I al revistei Z.V.S., 3° să-mi transmită lista operelor lui Lazarus aflătoare în Biblioteca Centrală Univ. din Cluj fără a-i spune nimic despre Eminescu sau despre ediţia care mă interesează». *Sublinierile aparţin autorului* epistolei *şi făcute cu cerneală roşie. Dan Petrovanu nu cunoaşte deci, nici la această dată* (5 iunie 1983), *ediţia folosită de Emi-*

nescu, singura care interesează sub raportul istoriei literare. Supoziţiile sale cu privire la respectiva ediţie, păstrată în fondurile Bibliotecii Centrale Universitare din Cluj, sînt urmate şi de un sfat: «Oricum, un telefon dat directorului bibliotecii clujene vă poate lămuri dacă exemplarul de sub cota 51416 este sau nu ediţia care interesează». Nu am dat telefon, fireşte, căci problema o clarificasem — cum arătam — încă de la Viena. Atît îmi revine deci, identificarea ediţiei pe care o foloseşte Eminescu în traducerea sa.

8. Dan Petrovanu consideră (e dreptul său) că nu am făcut nici o descoperire importantă, precizînd că studiul Cultură şi ştiinţă se publică direct în volum, spre deosebire de celelalte incluse în ediţia 1856—1857 şi că aceste informaţii le-am luat din cartea lui Lazarus. Importante sau nu, informaţiile nu se află în articolul trimis României literare, nepublicat, şi nici în corespondenţă. Este o dovadă mai mult că am văzut cartea înaintea sa.

Informaţiile mele în legătură cu Pockels sînt şi ele apreciate ca fiind fără importanţă pentru un «eminescolog». Nu am spus nicăieri că sînt «eminescolog» nici «faimos» nici în altfel. M-am ocupat, cum se ştie, cu Slavici, Blaga Agârbiceanu, Arghezi şi alţi scriitori, şi termenul — mărturisesc — îmi displace. Informaţia în legătură cu Pockels nu se găseşte în articolul lui Dan Petrovanu, cum nu se găsesc nici «domina romana» şi nici altele. Asemenea «mărunţişuri» sînt fără importanţă pentru un sursolog, însă devin esenţiale pentru un editor. Anume pentru faptul că stăm în faţa unor erori perpetuate de la o ediţie la alta. Ele nu fac decît să corecteze aceste erori preluate şi de mine în ediţia naţională.

9. Obiectivele urmărite de Dan Petrovanu în investigaţiile sale sursologice şi de noi în notele incriminate de domnia-sa diferă fundamental şi a nu lua în considerare acest aspect, cum procedează matematicianul din Iaşi în articolele din Cronica, este un act pe care ne reţinem să-l calificăm. Dan Petrovanu face studiu comparativ de texte, cu incursiuni în filosofie, motivate sau nu, e altă chestiune. Noi întocmim o Corrigenda la ediţia naţională, cu informaţii ce nu se găsesc în articolul domniei-sale nepublicat şi nici în corespondenţă. Iar pentru cele cîteva, care se găsesc, îl citâm, cum vom arăta mai jos, chiar împotriva voinţei sale.

10. Dan Petrovanu îşi asumă rolul de profesor şi ne dă o lecţie «care ustură, dar prinde bine», pentru folosirea improprie a termenului anagramă. Noi nu dăm lecţii nici să usture, nici în altfel. Ne mărginim numai să constatăm că nimeni înainte — inclusiv Dan Petrovanu — nu a precizat ce reprezintă literele puse de Eminescu în paranteză: «(M.L.H.S.)», în finalul însemnărilor sale germane din manuscrise.

11. Obiecţia că atribuim lui I. Scurtu eroarea cu privire la studiile lui Eminescu la Berlin este justă. Avem în vedere eroarea lui I. Scurtu de-a împărtăşi opinia lui Ilarie Chendi potrivit căreia studiul Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie reprezintă «notiţe luate după un curs de psihologie etnică» la Viena în 1871. Mulţumesc lui Dan Petrovanu pentru această observaţie şi-l asigur că voi face rectificarea cuvenită.

Consideraţii de etică profesională:

1. Dan Petrovanu declară că nu a avut nevoie de serviciile mele. Nu eu l-am căutat însă pe matematicianul ieşean, ci domnia-sa pe mine. Pînă la prima scrisoare, pe care mi-a trimis-o, nu aveam cunoştinţă de persoana sa, de vreme ce nu publică înainte de apariţia volumului Fragmentarium decît cîteva articole referitoare la domeniul istoriei literare. Şi acestea le încredinţează tiparului, cum mă informează în scrisoarea din 25 ianuarie 1985, «sub pseudonime de grup E. T. Dinescu». Nu am ştiut, pînă la această epistolă, că acele cîteva articole din Convorbiri literare, semnate E. T. Dinescu, aparţin unui «pseudonim de grup» şi nu ştiu nici acum ce să înţeleg prin aceste cuvinte.

2. Dan Petrovanu ne acuză de o mulţime de «şiretlicuri» şi imaginează, spre a demonstra că este spiritual, o fabulă cu o «condică a şireţilor». Matematicianul din Iaşi trimite însă articolul României literare, cum singur spune în scrisorile sale, cu «un pseudonim de ocazie, niciodată folosit». Mă ia apoi garant pentru acest articol violent la adresa lui G. Călinescu, una din marile personalităţi ale culturii noastre. «Evident, dacă redactorul mi-ar cere — îmi scria în 3 iulie 1982 — să elimin „violenţele" referitoare la G. C. O. M. E. [G. Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu] lucrul acesta nu m-ar deranja pe mine; ar putea însă deranja pledoaria pentru eminescologie pe care — iată — constat c-am făcut-o. Fie cum o fi, pe mine nu mă interesează prea mult ce se va întîmpla cu articolul. Totuşi, în

eventualitatea publicării sale, i-am spus redactorului că v-am trimis „dovezile necesare" pentru IDENTIFICAREA DE TEXTE — unele i le-am trimis şi lui — pentru a-i putea confirma că NU E VORBA DE O FARSĂ ŞI NICI DE ILUZII DE DILETANT». *Sublinierile aparţin lui Dan Petroveanu. Invocarea numelui meu nu-i putea servi însă la nimic.* România literară *face parte dintre puţinele reviste din ţară la care n-am colaborat pînă acum. Prezumţiile ce le face apoi Dan Petrovanu cu privire la ortografierea numelui domnieisale sînt gratuite, să nu spunem altfel. Am observat greşeala prea tîrziu şi mi-am cerut scuze în scris pentru această neatenţie a mea.*

3. *În* Cronica *Dan Petrovanu îi aduce mulţumiri lui* M. Ţarină, *colegul său de la Cluj, pentru colaborarea la identificările din articolul trimis* României literare, *colaborare asupra căreia mă informează şi în* scrisori. *Mai mult, la cea pe care mi-a trimis-o în 5 iunie 1983, anexează un răspuns al lui* M. Ţarină *şi o listă ce-o primeşte de la acesta privind cărţile lui Lazarus din Biblioteca Centrală Universitară din Cluj. Dan Petrovanu îşi pune colegul să facă investigaţii, însă are grijă să nu-i spună pentru ce îi cere aceste informaţii. Mai departe, deşi se întemeiază pe informaţii puse la dispoziţie de* M. Ţarină, *în articolul trimis* României literare *nu spune un cuvînt măcar despre această colaborare. Într-un procedeu asemănător se înscrie şi recomandarea cu sublinieri, ce mi-o face cu privire la studiul publicat în numărul de faţă al acestei reviste.* «Subliniez : Articolul nostru — *îmi preciza în 25 ianuarie 1985* — este indivizibil : părţile de colaborare ne privesc numai pe noi, autorii». *Nu i-am cerut însă niciodată matematicianului ieşean să-mi facă destăinuiri de această natură. Îndată ce mi-a trimis studiul l-am predat redacţiei şi l-am informat în mai multe scrisori despre stadiul publicării lui.*

4. *Dan Petrovanu mă acuză că am preluat informaţiile din articolul trimis* României literare, *nepublicat, şi că îl citez într-o* «formulă comprehensivă». *Recunoaşte însă, în articolele din* Cronica, *faptul că mi-a dat acordul să utilizez informaţiile din* corespondenţă *şi articolul nepublicat, dar nu precizează condiţiile în care mi-a dat acest acord.* «Oricum ar sta lucrurile — *îmi scrie în 3 iulie 1982* — VĂ ROG insistent SĂ PĂSTRAŢI IDENTITATEA MEA REALĂ pentru dumneavoastră. (Fie că articolul apare fie că nu.) În cazul în care articolul NU apare este de la sine înţeles CĂ TOATE DATELE DIN EL VĂ STAU LA DISPOZIŢIE (ca şi cînd ar fi apărut, ca şi CÎND DATELE AR FI CUNOSCUTE)». *Aparţin lui Dan Petrovan toate sublinierile. Acest* acord *este reînnoit, la cererea mea, în 6 februarie 1983.* «E evident — *specifică domnia-sa* — ele *[informaţiile]* vă stau la dispoziţie în orice chip şi cu orice concluzii». *Dan Petrovanu ar fi fost în drept să mă acuze, în lumina* acordului *său, că am dezvăluit identitatea sa reală într-o revistă şi în ediţia naţională a operei eminesciene. Ne acuză, în schimb, că îl citäm într-o* «formulă comprehensivă». *Dar această* formulă *nu i-a displăcut şi nu a făcut cu privire la ea nici o obiecţie în* corespondenţă. *Mai mult, la întîlnirea noastră din Iaşi, în septembrie 1984, prima de altfel, am purtat discuţii cu deosebire fructuoase. Dan Petrovanu mi-a trimis în urma acestor discuţii, studiul publicat în numărul trecut şi pe cel ce apare în numărul de faţă. Sînt contribuţii fundamentale sub raport* sursologic *şi de comparare de texte.*

Consider încheiată această «discuţie» şi declar încă o dată că îmi sînt indiferente atît adulările cît şi denigrările. Să lăsăm timpul să-şi spună cuvîntul asupra contribuţiei fiecăruia dintre noi. Altfel se poate întreba oricine cum este cu putinţă ca un intelectual de înaltă ţinută să caute partener de conversaţii pe teme ştiinţifice într-o persoană «lipsită de har» şi să întreţină cu ea o bogată corespondenţă, *ani în şir. Mai mult decît atît, să iasă din cadrul specialităţii sale, la îndemnul aceleiaşi persoane «lipsite de har» şi să se descopere pe sine* sursolog *eminent pentru* însemnările ştiinţifice *eminesciene.*

D. VATAMANIUC

BREVIAR

(ianuarie—martie 1985)

Desfășurată sub semnul înaltelor deziderate exprimate în documentele celui de-al XIII-lea Congres al Partidului, analiza numerelor *Revistei de Istorie și Teorie literară* pe anul 1984, care a reunit, la 8 ianuarie, Biroul organizației P.C.R. din Institut și colectivul redacțional, a reliefat atît realizările, cît și elementele perfectibile ale publicației, luînd în discuție aspectele de ordin fundamental, ca și condițiile tehnice și administrative specifice ● Zoe Dumitrescu-Bușulenga, directorul revistei, a subliniat varietatea și densitatea sumarelor, înzestrarea caracterului de strictă specialitate al publicației cu un coeficient de bună accesibilitate, educativ și atractiv pentru categorii tot mai largi de public. S-a menționat, în spiritul documentelor de Partid, al cuvîntărilor Tovarășului Nicolae Ceaușescu, preocuparea constantă a revistei de a contribui la propagarea celor mai noi orientări și metodologii de investigare a patrimoniului cultural național, a literaturii contemporane românești și europene, de a oferi cu generozitate și profundă angajare profesională și civică spațiul tipografic necesar dezbaterilor, oricărei opinii și atitudini animate de bună credință și argumentație științifică, de a polariza cercetători din toate zonele țării ● Rodica Florea a insistat pentru normarea științifică a activității redacționale și înscrierea acesteia în planul de cercetare al Institutului. Ideea a fost reluată de Nicolae Florescu, care a propus cu acest prilej cooptarea în redacție a încă doi membri, dată fiind supraîncărcarea cu obligații a membrilor actualului colectiv redacțional. Andrei Nestorescu a prezentat apoi o serie de dificultăți de ordin administrativ ridicate de colaborarea cu Editura Academiei, acentuînd asupra necesității trecerii revistei într-o altă administrare (I.S.I.A.P.) ● Au fost abordate, de asemenea, probleme legate de valorificarea moștenirii culturale în paginile revistei (Mihai Moraru), de extinderea spațiului acordat tinerilor critici și istorici literari, precum și anchetelor literare dedicate prezentului cultural (Dan C. Mihăilescu), de perfecționarea și amplificarea relațiilor de colaborare cu publicațiile literare din provincie (Nicolae Mecu) ● Apreciindu-se favorabil activitatea de ansamblu a redacției, s-a subliniat cerința valorificării în paginile revistei, mai pregnant și mai susținut decît pînă acum, a unor lucrări înscrise în planul de cercetare științifică al Institutului. ● În cadrul colocviului cu tema *Legendă, basm, mit,* organizat (între 28 febr. — 2 mart.) de Academia de Științe Sociale și Politice, Uniunea Scriitorilor și Institutul de istorie și teorie literară G. Călinescu, în colaborare cu Casa de Cultură a R.F.G. din București, au prezentat comunicări și cercetătorii Viorica Ionescu Nișcov *(Basmul — tipologii și hermeneutică. Pe marginea variantelor românești ale motivului «Lucky Hans»,* Mihai Moraru *(B. P. Hasdeu și Mircea Eliade despre raporturile dintre cărțile populare și folclor)* și Cătălina Velculescu *(Primii cronicari români la granița dintre scriere și oralitate).* La dezbateri, au luat cuvîntul George Munteanu, Al. Duțu, E. Todoran, Mihai Pop, ș.a. ● Înscriindu-se în ampla suită de manifestări cu caracter educativ pe care Institutul G. Călinescu le desfășoară în colaborare cu diferite organizații și instituții de cultură din țară, Marcel Duță a prezentat la Universitatea Cultural-Științifică din București (9 ian.) comunicarea *V. Voiculescu prozatorul,* iar la Clubul Uzinelor Republica, în cadrul activităților metodice de pregătire profesională a bibliotecarilor din București, comunicarea *Forme ale umanismului european și umanismul socialist al literaturii române contemporane* (22 mart.) ● La cercul de istoria dramaturgiei al Facultății de limba și literatura română din București a avut loc, la 15 martie, o ședință cu tema *I. L. Caragiale și evoluția formelor genului comic.* La discuții au participat, între alții, Andrei Nestorescu, Eva Catrinescu, Marcel Duță și Dan C. Mihăilescu.

AQUA FORTE

1. «Ediții critice» sau numai... traduceri comentate ?

Inițiativa din ultimii ani a Editurii «Univers» de-a ne oferi în *serii* comentate de *opere* cele mai de seamă creații, în tălmăcire românească, din *Shakespeare, Corneille, Byron, Balzac* sau *Flaubert,* cărora, probabil, li se vor adăuga în timp și alți *«clasici ai literaturii universale»,* constituie, desigur, chiar din plecare, un act editorial de primă importanță, dovadă certă a capacității culturii noastre contemporane de a prelua critic și într-un riguros spirit științific capodoperele umanității ; fază de maturitate, totodată, în care se tinde să se treacă, firesc, de la publicarea intensivă de traduceri, la un nivel superior de promovare inteligentă și de reintroducere în largă circulație publică a *versiunilor* celor mai izbutite sub raportul valorii estetice și al fidelității față de original, realizate în spațiul limbii române de-a lungul epocilor ei de dezvoltare.

Ceea ce nedumerește însă, impunînd o atmosferă de ușoară incertitudine asupra unei munci serioase și pline de responsabilitate, este emblema de *«ediție critică»* sub care apar aceste *serii,* prin forța lucrurilor selective și într-o oarecare măsură arbitrare.

De ce «ediții critice» și nu, mai simplu, *traduceri comentate,* așa cum sînt în realitate ? Pare cuiva neadecvată și minoră operațiunea de verificare a unor tălmăciri, astfel încît să fie nevoie a-i atribui și alte valențe, pe care nu le posedă ? Fără să încurajăm confuzia de termeni nu se poate ?

Astfel, privind lucrurile strict prin prisma «ediției critice» — repetăm, nu este cazul — sîntem puși în situația neplăcută de a constata inconsistența obiectului (departe de a răspunde exigențelor elementare ale unei asemenea elaborări).

Nu ne mai întrebăm, ce contact a existat între «editor» și manuscrisele originale în verificarea traducerilor, nici în ce măsură acesta rămîne dependent în *notele* și *comentariile* sale de ultima *«ediție critică»* reală a originalului. Concepția însăși a editorului ne scapă și nu-i putem sesiza demersul dincolo de adnotarea modestă a traducerii din necesități de popularizare.

Cum întrebarea naște, totuși, întrebări, tot astfel ne chinuim să descoperim și ce se înțelege, în cazul de față, prin formula : *«ediție îngrijită de...»*. N-ar fi fost oare mai corect (în primul rînd față de cei care fac cu scrupulozitate și sacrificii de o viață *editare de texte*) să se înscrie pe coperta interioară a acestor «ediții» cunoscuta și extrem de măgulitoarea specificare : *«Echivalențe românești de... ; prezentate, comentate, selectate și adnotate de...»* ? A folosit-o, dacă ne aducem bine aminte, și Ion Barbu !

2. Corespondență Rebreanu mai puțin inedită...

Omagiind centenarul Liviu Rebreanu, revista *Manuscriptum* (an XVI, nr. 3, 1985) a publicat un masiv grupaj de corespondență *emisă de* și *către* marele autor al lui *Ion*. Se subînțelege, fiind vorba de o publicație ce își are înscrisă chiar pe copertă marca *«inedit»*, că *epistolarul* rebrenian, pe care ni-l supunea atenției periodicul în cauză, trebuia să vadă acum pentru prima oară *lumina tiparului*. Observăm însă, la o primă estimare numai, că din stocul de *«scrisori din arhiva M.L.R.»*, propus de *Manuscriptum* (pp. 50—56), epistolele Rebreanu către Ion Chinezu (pp. 51—52) au mai fost cel puțin încă o dată tipărite. Oricum, specialiștii le cunosc publicate și adnotate (la propriu) de V. Fanache în «Addenda» volumului *Gînd Românesc și epoca sa literară*, studiu și bibliografie, cu un cuvînt înainte de acad. David Prodan, Editura Enciclopedică Română, București, 1973, pp. 170—172 (unde *scrisorile cu pricina figurează sub numerele de ordine 84, 85, 86*).

În aceste condiții ar mai fi de lămurit doar un lucru : ce *bibliografie* a consultat muzeograful (A. Goci), care — așa cum spune — le-a *«selectat din scrisorile aflate la Muzeul Literaturii Române»*, ca să le declare *«rămase inedite»*, de vreme ce pe singura existentă, pentru chestiunea discutată, nu a cercetat-o ? Aparatul critic al «editorului» menționat se găsește de altfel aici într-o grea suferință, ca să nu zicem că-i ca și inexistent : Oare cui i-o fi scris Rebreanu *«Vineri, 25.VI.1926»*, adresîndu-se cu apelativul *«Dragă Mirceo»* ? (p. 53).

3. Pavel Dan în «Arcade»

Sub titlul *Schițe și nuvele*, cu o postfață și o bibliografie semnate de Mircea Braga, Editura «Minerva» retipărește în seria «Arcade», de largă circulație publică, adresată în principal — dacă nu cumva ne înșelăm — tineretului *studios*, *texte* Pavel Dan din ediția *Scrieri*, apărută, în îngrijirea lui Cornel Regman, în colecția «Scriitori români» a Editurii pentru literatură, în 1965.

Toate bune și frumoase, fie că ne referim la revenirea lui Pavel Dan și a *operei* sale în contextul acestei apreciate *serii* editoriale, după mai bine de un deceniu de la apariția volumului *Urcan Bătrînul* într-o selecție atunci prefațată de Nicolae Balotă, fie că avem în vedere, de această dată, comentariul subtil și pertinent cu care Mircea Braga încheie culegerea de față.

Problema ce se impune a fi discutată aici vizează însă modul în care se alcătuiesc asemenea «ediții», evident de o adresabilitate mult mai mare decît *ediția* de bază din care-și trag substanța. Desigur, îngrijirea editorială a textelor, ca și principiile antologării, aparțin acum redacției (lector : Aurora Slobodeanu), dar întrebarea care se ridică depășește cadrul strict al exemplului de față ; este una de principiu. Putem, cu alte cuvinte, să rămînem în exclusivitate consecvenți cu preluarea *textelor* reeditate numai din vechea «ediție critică», atunci cînd cercetarea ulterioară a operei scriitorului antologat a făcut serioase progrese și sub raport *textologic* ? Pînă la o nouă *ediție critică* nu recunoaștem nimic din ceea ce s-a acumulat la alte *nivele editoriale* ?

În privința operei lui Pavel Dan era normal să se țină seama de faptul că, față de *ediția* Cornel Regman (ediție de bază, incontestabil valoroasă prin rigoarea și acuratețea *textului*), volumul de inedite *Ultimul capitol*, publicat în 1976 la Editura Dacia din Cluj-Napoca, aducea nu mai puțin de patru nuvele în *versiuni definitive : Jufa, Precub, Tuia, Studentul Livadă*. Sînt texte definitivate pentru tipar de Pavel Dan, sporite substanțial și ca motivație epică, aproape de nerecunoscut în comparație cu variantele tipărite inițial în presă, de unde le-a transcris autorul *ediției critice* (1965), fără să cunoască la acea dată manuscrisele ultime. Era normal, deci, ca ele să fie reproduse acum în versiunea definitivă și nu după ediția Regman.

Procedeul aplicat în alcătuirea antologiei pe care o discutăm e cu atît mai curios cu cît în *postfața* reeditării din «Arcade» Mircea Braga își argumentează observațiile critice prin numeroase trimiteri și comentarii la *textele* din *Ultimul capitol*, completînd *ediția critică*. De altfel, nici un efort al redactorului de carte nu e de remarcat. Cum se explică bunăoară că într-o retipărire apare subdiviziunea *«din manuscrise (inedite)»*, atunci cînd, de la ediția Regman (1965), povestirea *Domnișoara* încetase de a mai fi... inedită ?

4. Fonduri publice și idiosincrazii muzeale

Nu cu mult timp în urmă conducerea Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» a primit din partea Muzeului Literaturii Române următoarea adresă :

«Vă comunicăm că întrucît, începînd din acest an Muzeul Literaturii Române se autofinanțează, putem pune la dispoziția cercetătorilor din afara instituției fondurile de manuscrise din arhivă în măsura în care acestea nu fac obiectul cercetării și valorificării prin revista „Manuscriptum" sau prin ediții proprii. Fondul Vasile [sic !] Voiculescu, pe care îl solicitați, este cuprins în programul-cadru de editare [sic !] al instituției noastre — pînă în anul 1990»...

(Continuare în pag. 125)

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT *

III. *Despre Kanphata yogi, Aghori și Agrorapanthi*

Sub numele de yogini, India cunoaște un imens număr de secte ascentice, fie ortodoxe fie eterodoxe. Secta de care ne ocupăm în acest apendice este de fapt o sub-sectă a sceților *Shaiva*, care își au numele din cauza obiceiului lor de a-și găuri urechile (Kan = ureche, Phata = găurire). Un alt nume al lor e de asemenea Gorakkhpanthis sau Gorakhnathis, de la misticul lor fondator Gorakhnath, unul dintre cei mai mari asceți și magicieni ai Indiei medievale. Origina lor e obscură. Doctrinele lor chiar și astăzi sunt foarte puțin cunoscute. Una din cărțile fundamentale sectei lor este *Hathayogapradipika* din care totuși nu se pot culege mai multe informații asupra dogmei sau ritualelor lor. Mai folositoare din acest punct de vedere este o carte scrisă în Hindi, *Gorakhnatki Gosthi*, un soi de dialog controversat între Gorakhnath și Kabir. Tot ce se poate înțelege din aceste isvoare, e că ei recunosc pe Shiva ca zeul suprem și cred că libertatea din existența omenească se poate face numai prin unirea sufletului individual cu Shiva, iar aceasta se obține numai prin practica Yoga.

Ceea ce se poate ști despre istoria acestei secte e că a luăt naștere în nordul Indiei, în regiunea himalaiană, în timpul buddhismului medieval și că numai tîrziu a fost convertită la hinduism, în timpul recuceririi brahmanice. Însuși maestrul lor spiritual, Gorakhnath a fost buddhist, și se bucură în folclorul himalayan de un considerabil număr de legende magice. Se crede, după spusele sectarilor, că Gorakhnath a scris o carte numită *Gorakshasahaşranâma*, care conține crezul sectei. Între altele, liturgia celor o mie de nume atributive a lui Dumnezeu pe care repetîndu-le, oral sau mental *(jap)* devotul obține acea stare de suflet necesară meditației și apropierii de Shiva (G. S. Leonard, *Notes on the Kanphâta Yogis*, în *Indian Antiquary*, dec. 1878, vol, VII, pp. 298—300).

În Himalaya, această sectă practică ritualele tantrice cu întreaga suită erotică. Ei adoră *linga* și *yoni* și declară că nu e necesar să-și înfrîneze patimile ca să obțină liberarea de existență (W. Crooke, *The Tribes and Castes of the North-Western Provinces and Oudh*, vol. III, Calcutta 1896, pp. 153—159 ; despre inițiere p. 155 ; 156—157 ; listă de *guru*, p. 154).

Informații despre această sectă de yogini se găsește în studiul lui L. P. Tessitori : *Notes on Kânphatâ Yogis* în *Enc. Rel. Eth. vol. XII*, pp. 833—885 ; Dalpatrâm Prânjivan Khakhar, *History of the Kânphâtas of Kachh*, în *Indian Antiquary*, vol. VII, 1878, pp. 47—53.

---

* Continuare din nr. 1/1985 al *Revistei de Istorie și Teorie Literară* (n. red.).

O altă sectă, în existență încă în India dar avîndu-și rădăcinile în protoistoria religioasă a peninsulei, este *Aghori* sau *Kapalika*. Aceștia sunt cei mai terifici dintre asceții Indieni ; riturile lor depășesc ori ce limită ajungînd chiar pînă la antropofagie. Ei mănîncă orice, materii în putrefacție, cadavre etc. — socotind că diferențele de gust există numai în imaginația omului care trăiește în iluzii. Ei obișnuiau să sacrifice tinere fete, după cum se găsesc referințe în întreaga literatură medievală indiană (de pildă în drama *Mâlati and Mâdhava*, în actul V, a lui Bhavabhuti ; și în *Prabodha Chandrodaya).* Doctrinele acestei secte, mult modificate în decursul veacurilor prin influența școlilor tantrice buddhiste, își au rădăcina în magia barbară a triburilor non-ariene.

Ei interpretează aceste rituale sălbatice prin ideea yogică a depășirii contrariilor (teamă și dragoste, dezgustător și plăcut etc.). Este, alături de alte multe secte din India medievală și modernă, încă o degerescență a ideilor tantrice și yogice care au fost atît de puțin înțelese de majoritatea călugărilor recrutați din pături inferioare.

Despre această sectă se pot găsi informații în W. Crooke *Aghori* în *Enc. Rel. Eth.*, vol. I, pp. 210—213 și H. W. Barrow, *On Aghoris and Aghorapanthis, Journ. As. Soc. Bombay*, vol. VIII, 1893, pp. 197—251 ; D .R. Shastri, *The Lokâyatikas and the Kâpâlikas, Ind. Hist. Quarterly*, vol. VII, pp. 125—137, 1931.

Tabla de materii

I *Preliminarii*

1. Generalități asupra Yogei. 2. Psihologia ritualului. 3. Originile Yogei. 4. Rit și ritual. 5. Cultul vedic.

II *Ascetism și Yoga în literatura Brahmană*

1. Sacrificul în Brahmane. (Interiorizarea sacrificiului ; Upanișadele și substituirea sacrificiului). 2. Idei non-ariene în Yoga (Yoga și literatura ortodoxă). 3. Notă (asupra elementelor non-ariene).

III *Contemplație și asceză în Buddhism*

1. Ce a fost buddhismul originar (Poziția lui Buddha față de spiritualitatea și sectele contemporane mesajului său). 2. Meditația în buddhismul originar (Buddha împotriva puterilor magice ; Transa în buddhism — *dhyâna)*

IV *Sâmkhya și Yoga în Epică*

1. Dificultatea problemei celor două epoci. 2. Drumurile mîntuirii așa cum sînt expuse în *Mahabhârata*. 3. Deosebirea între Sâmkhyá și Yoga în *Mahabhârata*. 4. Hipnoze în hinduism. 5. *Bhagavad-Gita*, sinteză a soteriologiei indiene (Rugăciune și asceză în India medievală).

V *Sâmkhya și Yoga*

1. Fundamentele filosofice ale meditației Yoga (așa cum sunt sistematizate și justificate de școala Sâmkhya). 2. Primele principii, (ontologice și cosmogonice în Sâmkhyá). 3. Sufletul, durerea existenții și mîntuirea. 4. Evoluția naturii și constituirea organismului psiho-mental. 5. Logica și teoria cunoștinții.

VI *Psihologia Yoga*

1. Structura vieții sufletești normale concepută de Yoga. 2. Scopul meditației și tehnica yoginică. 3. Morfologia meditației (Elemente fiziologice în tehnică ; Concluzii).

VII *Concluzii generale* (Deosebirea dintre contemplație și meditație ; Structura magică a meditației indiene ; Originile rituale).

Apendice : 1. Autorii greco-latini despre ascetismul indian. 2. Autorii orientali despre mistica și asceza indiană (Relațiile alchimiei cu Yoga). 3. Despre cîteva specii de yogi.

DIN «ÎNSEMNĂRILE ZILNICE» ALE LUI OCTAVIAN GOGA *

Argument

În 1931 Octavian Goga împlinea 50 de ani (la 1 aprilie). Prilej de reflecție: «Viața unui om nu trebuie judecată după avînturile cu care a pornit la drum, ci după obstacolele pe care societatea le-a pus de-a curmezișul gîndurilor lui». *Prilej, totodată, de a începe un* jurnal *(ce păcat că pornirea n-a fost susținută cu consecvență și că puțin ne-a rămas din ce a scris). Acest* jurnal *e strîns în paginile de mai jos. Începe la 21 martie 1931 (nu se explică de ce tocmai în această zi) și se termină la 16 mai același an. Puțin deci, dar acest puțin poate constitui o carte de sine stătătoare. Este un* jurnal *exclusiv politic. Și e scris de un Octavain Goga în activitatea căruia de mai multă vreme, din anii războiului întregirii,* scriitorul *cedase locul* omului politic. «Cine știe ce blestem de naștere a pus în conștiința mea această nevoie permanentă de a mă identifica cu zbuciumul colectiv?» — *scria el în 1931. Încerca și un răspuns:* «O societate, se vede, dintr-o necesitate biologică își crează astfel de chinuiți, ca ei cu pielea lor să răscumpere inconștiența celor mulți...». *Nu era însă și o explicație! De ce nu rămînea în frumoasa lui casă de la Ciucea, să simtă* «seva pămîntului» *sau să contemple* «cufundarea în eternitate» *și trăia la București, pe strada Puțu cu piatră, nr. 6, într-o locuință veșnic asaltată de oaspeți,* «în zgomotul profan și flecăreț al acestui oraș pripit și fără probleme sufletești», *cum se exprima el? Nu există explicații generale la opțiuni particulare. Fiecare personalitate are hățișurile sale interioare, meandrele firii sale, care, numai ele, corelate cu împrejurările vieții, pot limpezi și explica destinul unui om. Octavian Goga era un personaj complex. Nu se mulțumea să trăiască doar în posteritate, unde opera lui literară îl așezase. Politica îi aducea realitatea vieții, freamătul cotidianului și trăirea afectivă de care avea nevoie. Mai mult. Adîncind un tradiționalism organic și un patriotism dezlănțuit, el a depășit adesea măsura, exagerînd în credințele sale dincolo de marginile omului de stat ponderat și cu un înnăscut simț al echilibrului.*

Ce sînt însemnările zilnice de față? Nu se aseamănă cu paginile memorialistice din Precursuri, *din* Mustul care fierbe, *din numeroasele sale discursuri evocatoare, decît ca gen de scriere. Nu și ca realizare. Și nici ca intenție. Acolo sînt «oameni care au fost» și amintirea lor e zidită cu căldură națională, aici sînt oameni pe care îi întîlnește în lupta politică și judecata asupra lor e subordonată rivalității pe care această luptă o presupunea. Toate personajele din aceste pagini sînt politice și părerile asupra lor sînt și ele ale unui om politic. Literatul nu apare decît în arta scrisului, dar întreg conținutul e dictat de interesul politicii curente. Subiectivismul este așa-*

---

* Unul din cele mai profund înnoitoare deziderate ale vieții spirituale românești exprimat cu hotărîre și clarviziune politică de Secretarul General al partidului încă de la cel de-al IX-lea Congres al P.C.R., este revalorificarea moștenirii culturale, a tradiției și patrimoniului național de valori estetice și morale. Umanismul socialist are datoria de a prelua, de a discuta cu obiectivitate, de pe pozițiile materialismului științific și de a reda circuitului public toate acele realizări ce vizează sau exprimă *constantele adevărului național*, dincolo de elementele inerent perisabile specifice uneia sau alteia din operele personalităților abordate, ce se cuvin cunoscute și interpretate în *totalitatea* manifestărilor lor, literare și umane.

În virtutea acestei datorii de conștiință, *Revista de istorie și teorie literară* începe acum publicarea «însemnărilor zilnice» ale lui Octavian Goga, după cum se știe una din cele mai complexe și controversate personalități artistice românești. Procesul de recuperare a operei sale se desfășoară cu pași siguri și se adaugă în chip definitor vastei serii de revalorizare a tradiției, cu care pe drept cuvînt se mîndrește Epoca Nicolae Ceaușescu.

În aceste rînduri preliminare, atragem atenția cititorilor asupra *necesității racordării notațiilor lui Goga la integralitatea fenomenului politic românesc interbelic*, epocă de «lumini și umbre», cu un accentuat caracter contradictoriu. A recepta *în sine* acest jurnal, *absolutizînd* una sau alta din opiniile și concluziile sale, este o eroare capitală. Ca document de epocă, *jurnalul* lui Goga din 1931 se impune citit, așadar, nu numai în cheia personalității inconfundabile a autorului, dar și ca parte componentă a unui ansamblu de realități istorice, socio-economice, politice și culturale infinit mai larg. Multele opere literare interbelice redate publicului nostru din 1965 pînă în prezent, monografiile și sintezele dedicate acestui fenomen — oferite conjugat de mai multe discipline științifice — au familiarizat lectorul contemporan nu doar cu notele specifice epocii, dar și cu spiritul de discernămînt, ce trebuie să caracterizeze, în acest caz, receptarea. O datorie elementară a spiritului critic este, așadar, aceea de a interpreta o maximă subiectivitate cu maximum de obiectivitate.

Precizăm totodată că revista va pune la dispoziția specialiștilor, în fiecare număr, spațiul necesar pentru opinii și comentarii referitoare la textul *jurnalului*.

REDACȚIA

dar foarte mare. Judecățile lui Octavian Goga asupra contemporanilor trebuie privite din acest unghi și luate sub beneficiu de inventar. Nu sînt făcute odată cu cernerea timpului și în liniștea regăsirilor nostalgice, ci în viltoarea unui moment de criză politică și sînt dictate de interesele acelui moment. Dacă adăugăm și exagerarea proprie creatorului în genere, celui de litere și poetului cu deosebire, exclusivismul aprecierilor lui Octavian Goga față de mai toți oamenii politici ai țării nu trebuie să sperie. Și nici nu sperie. Pentru că într-adevăr cine vede în N. Iorga «un nebun», «un monoman paranoic», «o stîrpitură maniacă», în N. Titulescu un «fricos, grandilocvent, gesticular», un «istoric și sentimental», în Duca «un minuscul bărbățel de stat» ș.a.? Atingerea de «monștrii sacri» și coborîrea lor în arena cotidianului nu poate reține atenția lectorului decît ca pildă de felul cum se judecau oamenii politici interbelici între ei în freamătul confruntării lor reciproce. Memoriile lui C. Argetoianu, inclusiv asupra acestei perioade la care se referă și Octavian Goga, sînt încă și mai violent exclusiviste. Și ele n-au nici scuza de a fi fost scrise în timpul desfășurării evenimentelor (pentru că au fost redactate ulterior). Nu poți cere partenerilor din arenă — în cazul de față arena politică, cea mai furtunoasă din toate — cumpănirea de judecată a celor neimplicați direct, protagoniști în altă parte (vezi, de pildă, o comparație între portretul făcut lui Miron Cristea de Sextil Pușcariu în Memorii, pp. 292—294, și acela pe care i-l face Octavian Goga în Însemnările de față). Cunoașterea istorică și nivelul pregătirii lectorului român sînt astăzi pe o treaptă de pe care poate privi cu înțelegere îngăduitoare dezbateri de odinioară. André Malraux credea că memoriile secolului al XX-lea se înscriu în două direcții mari: unele sînt mărturii asupra evenimentelor trăite de autorul lor și altele prezintă un proces de introspecție înțeleasă ca un studiu asupra omului. Memoriile lui Octavian Goga, ca și paginile de față, fac parte din prima categorie. Dacă ele ar fi fost mai întinse (și este posibil ca să mai existe asemenea însemnări, dar nu ne sînt încă cunoscute), dacă ar fi îmbrățișat o epocă mai mare, nu doar cîteva luni, fără îndoială că s-ar fi încadrat în ambele categorii. Om de mare cultură și inteligență, Octavian Goga nu și-ar fi putut refuza saltul de la particular în general, meditația în marginea acțiunii directe.

Atmosfera înfățișată în paginile acestea de însemnări e sumbră, tristă, aproape fără speranță. Țara, în rînd cu toată lumea, era în criză. O criză care se vîrîse peste tot și parcă scosese toate relele la lumină, care, dincolo de multe altele, stîrnise o derută în rîndul celor care conduceau atunci România. Peste această criză și în mijlocul ei venise Carol al II-lea cu veleitățile și dorurile sale de mărire, accentuînd răul și amînînd soluțiile practice.

Cu o valoare relativă pentru lectorul obișnuit, însemnările acestea au una foarte însemnată pentru istoric. Ele sînt cea mai vie ilustrare cunoscută a celei dintîi încercări a regelui Carol de a instaura în țară regimul său personal: aducerea la putere a unui guvern de așa zisă uniune națională. Ce se vroia cu acest guvern era limpede — și Octavian Goga o intuiește foarte bine. Era discreditarea partidelor politice și... drum liber pentru afirmarea veleităților proprii. Insuficiența guvernului Mironescu, tentativa lui N. Titulescu de a forma el un minister «pe deasupra partidelor», toate frămîntările politice cauzate de această tentativă, în fine, aducerea lui N. Iorga și C. Argetoianu, care au acceptat jocul lui Carol sînt bine puse în evidență. Desigur, cu părtinirea participantului interesat, dar cu o prospețime, cu o știință a detaliului și cu o vervă care fac din aceste însemnări un izvor istoric de primă mînă (alături de memoriile lui N. Iorga, de ale lui Zaharia Boilă ș.a.). În paralel, istoricul-află noi date pentru completarea tabloului politic al epocii: întîlnirea lui O. Goga cu principele Carol la Paris în mai 1930, treptata depreciere a raporturilor lui Octavian Goga cu generalul Alexandru Averescu (mareșal din iunie 1930) și care, la 10 aprilie 1932, duce la ruptură, (autorul însemnărilor de față întemeind Partidul Național Agrar) sînt pline de interes; apoi prezentarea a tot felul de detalii și nuanțe din procedeele lui Carol al II-lea de pregătire a domniei sale autoritare care la început lăsau impresia unei condamnabile slăbiciuni și lipse de decizie. După audiența sa la rege, la 23 martie 1931, Octavian Goga nota: «Carol nu cunoaște meseria de rege și-n dorința nebuloasă de a părea un inovator n-a reușit să fie decît un diletant».

Alături de paginile de memorialistică literară, publicate pînă acum de Veturia Goga, I. Dodu-Bălan, Mircea Popa, Bucur Țincu ș.a., «însemnările zilnice» de acum adaugă parcă ceva nou personalității bardului de la Ciucea: o mai vie lumină asupra lui însuși.

Mircea MUȘAT

Octavian Goga

(JURNAL POLITIC)

(1931)

21 martie 1931

Țara fierbe de la un capăt la altul. Știri care sosesc din toate părțile dau impresia că sîntem în ajunul unor mari frămîntări de mase. Nu este exclus ca în curînd să ne pomenim cu fenomene de răzvrătire. Guvern nu există [1], iar regele ezită și nu dă impresia că ar avea formula pentru salvarea situației. Nu știu ce va fi, din granițele logicei am ieșit de mult. Oboseala morală pe care o resimt nu este a mea, ci a întregei societăți. De sus pînă jos întreaga structură socială a României este în pragul unui faliment moral. În astfel de împrejurări, cînd îți dai seama că nu mai poți schimba nimic, devenind spectator al evenimentelor, simți trista datorie de a te transfera în cronicar, pentru a însemna cele ce se petrec zilnic și a le judeca stînd de vorbă cu propria ta conștiință.

Voi începe deci un jurnal cotidian *[sic !]*, dorind ca să cobor pe hîrtie cele ce văd și aud. Rețeta nu e, desigur, din cele care îți pot face o plăcere deosebită, fiindcă pornește dintr-o atitudine de resemnare și-mi împrumută — s-ar părea prea devreme — aere de pensionar. Nu este însă vina mea dacă toate dorințele de a sluji țara rămîn fără ecou și dacă pe arena pe care au năpădit proștii, dezgustul mă oprește tot mai mult să mai descind.

Odată, mai tîrziu, cînd se vor stabili răspunderile, aș fi foarte mulțumit dacă aș avea cîteva caiete de însemnări zilnice, pentru ca să le pot azvîrli în obraz acelora care ar fi trebuit să schimbe fața lucrurilor și au stat paralitici, lăsînd să vie furtuna.

★

La ordinea zilei, chestiunea Titulescu. A fost la mine, am stat de vorbă: zgomotos, aferat, optimist. Ciudată apariție acest om care de zece ani stă la Londra și nu și-a retușat cîtuși de puțin particularismul local de la Ploiești. El vrea să facă guvern de concentrare, să înglobeze pe toată lumea, să nu-i rămînă pe dinafară nici un dușman. Fricos, grandilocvent, gesticulator, își face curaj și din vorbele lui aleg că ar vrea cu orice preț să prezideze un guvern fără opoziție. A avut chiar o vorbă de spirit pentru justificarea aventurii: *«E mai ușor să trăiești în c... decît să-l reprezinți !»*.

E însărcinat, se pare, de rege să ne pipăie pe toți. Spune că vrea să încerce cu parlamentul actual. Sînt aproape uimit cît de puțin înțelege jocul realităților politice din țară. I-am răspuns că aici atmosfera politică e viciată, țara e-n pragul revoluției, nu se mai poate respira, și că fără a se mătura hoitul grabnic și radical totul se dă peste cap. A lucra cu parlamentul actual înseamnă a te ancora de un cadavru și a trece putrefacția lui asupra ta. Ce spirit reformator se poate dezlănțui, întîi dintr-o combinație de guvern care ar ralia și pe autorii dezastrului actual și, al doilea ar păstra ca bază, pe mai departe, parlamentul cu demisiile în alb (pe care le plimbă Maniu astăzi, în sudul Franței). Titulescu e destul de deștept ca să înțeleagă nota penibilă, dar prea slab ca să tragă concluziuni din ea. În toată marea dramă el se lasă călăuzit de rostul lui personal. Spune că și dacă s-ar face alegeri noi, subt un guvern prezidat de el, n-ar avea nici un cîștig personal, fiindcă neavînd partizani, un nou parlament n-ar constitui o platformă de întărire politică pe seama lui. Așa fiind, crede, fără să mi-o mărturisească, că mai ușor s-ar aranja cu actualele Corpuri Legiuitoare, care înghit tot, decît cu rezultatul capricios al urnei de mîine. Din vizitele lui în toate părțile, nu aleg o înțelegere reală cu cineva. Duca [2], firește, l-a primit cu demonstrații amicale, dornic probabil să-l împingă în

---

[1] De fapt exista guvernul condus de G. G. Mironescu, profesorul de Enciclopedia dreptului la Universitatea din București (vezi un portret al lui în N. Iorga, *Doi ani de restaurație*, ed. a 3-a, Vălenii de Munte, 1932, p. 21—22), care se constituise la 10 octombrie 1930, dar ca o soluție de provizorat, în urma demisiei lui I. Maniu ale cărui rapoturi cu regele Carol al II-lea deveniseră încordate.

[2] I. G. Duca era din decembrie 1930 (după moartea lui Vintilă Brătianu) președintele Partidului Național Liberal.

prăpastie, pentru a scăpa de dînsul. S-ar părea că i-ar fi făgăduit concursul, pentru a nu supăra pe rege — cum zice el —, trebuia să facă acest lucru. În ultimul moment nu știu dacă se va ține de cuvînt, dacă da, cu atît mai bine : solidarizat cu Madgearu și soții, ce bine ar fi să moară de gît cu ei.

A rămas să ne revedem, ca *«să-i dau eu formula»* — cum spunea el cu multă dezinvoltură. Ne vom vedea mîine, poimîine din politețe, fără consecințe. Nu prea cred în reușita lui Titulescu. Ceea ce știu sigur este că acest om zgîrcit, cu gesturi dezordonate, pornind dintr-un fizic care n-are osatură, nu poate constitui un punct de razim pentru țara în pragul nebuniei. Isteric și feminin, plin de vorbe mari și de sughițuri sentimentale, bietul advocat cu trei discursuri pe an, talent de erupțiune verbală, fără liniștea nervoasă pe care o necesită o muncă metodică, Titulescu ar fi pentru România actuală o nouă legendă distrusă, care s-ar dărîma vertiginos, începînd cu ziua cînd va ajunge în fruntea guvernului. S-ar putea ca acest lucru să se întîmple, deși logica-mi interzice o asemenea combinație, dar aici logica a încetat de mult și adesea am impresia că dacă un spirit diabolic ar putea iscodi formula cea mai nenorocită care să ne împingă la pierire, această formulă este cea mai aproape de biruință.

Dr. Lupu[3] spune că odată cu capul nu va consimți la un guvern de concentrare cu actualul parlament. Amărît și congestionat, îmi comunică că de o lună și jumătate a cerut audiență fără să primească răspuns. Mareșalul curții, Ilosievici, cu menajamente l-a făcut să înțeleagă că este cotat ca amic al lui Știrbey. La dejun mi-a cetit o lungă scrisoare anonimă, venită de la Botoșani, în care un țăran îi scrie că la sate agitatori ambulanți jură oamenii de revoluție, că se organizează țăranii pentru răzmirița de mînie, care va izbucni în curînd.

Mircea Djuvara, care e și el la dejun, spune că Tătărăscu le-a adus veste de la Tg. Jiu despre o mișcare la fel în Gorj, unde umblă vorba din gură în gură că la 26 ale lunii martie mulțimea va da năvală asupra orașului.

Streitman îmi aduce vorbe de la Duca. El se consideră omul partidului, zice : *«noi»* și e perfect devotat. Am impresia că în intimitate crede că nu mă îndoiesc cîtuși de puțin de atașamentul lui. Oricum ar fi, știu că Duca, puțin alegător, stă destul în societatea lui. *«Duca — zice Streitman — e întristat că nu ții seamă de buna lui tovărășie și continui cochetăria cu Gheorghe Brătianu. El spune că s-a înțeles cu șeful și s-a ținut de cuvînt»*.

I-am răspuns că dacă s-a înțeles cu Averescu, atunci să fie liniștit. De la șef la șef lucrurile sînt perfect aranjate.

O silă nemărginită mă cuprinde de cîte ori îmi dau seama că vorbind de partidul liberal, astăzi, trebuie să pronunț și numele lui Duca. Nu e numai o întîmplare că galopăm spre neant, dacă în scaunul lui Ion Brătainu s-a așezat acest mic intrigant, fost reprezentativ pentru psihologia curentă a societății din București. Dacă aș scrie un roman în care să exprim toată turpitudinea morală a vremii, acest tip, desigur, ar trebui analizat de aproape. În orice caz, în aceste însemnări va trebui urmărit de aproape, pentru că fixînd zigzagurile lui nu numai vom legitima decompoziția liberală, dar vom avea și *cheia prăvălirii sufletești care împinge vîrful piramidei sociale de la noi spre nenorocirea de mîine*.

După dejun, azi la ceai la generalul Soutzo. Între cucoanele de față nevasta lui Gheorghe Brătianu. O umbră de decepție îi flutură pe buze : *«Mi se pare că pierd pariul !»* (Pariase la masă la mine, deunăzi că de la venirea lui Titulescu în 12 zile avem un guvern nou). Îndărătnică și pasionată, îmi declară că niciodată cu Duca nu se va împăca, mai bucuros pleacă la Iași în exil pe veci. Știe că liberalii răspîndesc vestea că regele i-ar fi trimis vorbă prin Gatoski lui Gheorghe Brătianu[4] să se reconcilieze. Ea spune că totul este invenție. Va trebui urmărit în soarta lui și acest tînăr Brătianu, pentru a descifra din peregrinările lui capriciile sufletești ale lui Carol. Soutzo a fost ieri la dejun la rege. Nevastă-sa nu s-a dus. I-a scris o scrisoare cu lungi mustrări, spunîndu-i că e mai bine să nu meargă la palat după ce de luni întregi a așteptat zadarnic să-l vadă. Soutzo i-a spus regelui scene de la țară, ca să-i arate anarhizarea generală, și i-a adus din nou numele lui Averescu ca singurul pacificator. Regele părea trist și impresionat. *«De ce n-așteaptă, că are*

[3] Dr. Nicolae Lupu era (din februarie 1927) președintele Partidului Țărănesc care-și propusese să reia firul vechiului partid, întrerupt prin fuziunea cu Partidul Național.

[4] Istoric de mare valoare, Gheorghe Brătianu, fiul lui Ion I. C. Brătianu, la 15 iunie 1930, după venirea lui Carol al II-lea în țară și la îndemnul acestuia, înființează Partidul Național Liberal, «profund dinastic», care la începutul domniei noului rege i-a fost un pion de sprijin. Ulterior, Gh. Brătianu neacceptînd să devină un element de manevră în mîinile suveranului și a camarilei sale, din sprijinitor al regelui îi devine adversar. Începutul acestei reorientări îl surprinde Octavian Goga în paginile sale.

să-i vie rîndul». Soutzo crede că la palat Manoilescu a răspîndit o atmosferă de ostilitate împotriva mareşalului. Regele, mişcat de scrisoarea doamnei Soutzo, l-a trimis pe Puiu Dimitrescu şi un mare buchet de lalele. Puiu — papagal al stăpînului — se miră şi el că Averescu e pripit, nu vede nici o ingratitudine la rege, care e gata oricînd — zice el — să-l primească în audienţă pe mareşal, totuşi nu-şi poate ascunde oarecare nedumerire în faţa planurilor de viitor ale lui Averescu. Întreabă cînd se întoarce în ţară şi dacă e adevărat că prepară o mişcare republicană.

Ieri, Argetoianu mi-a spus : *«Vineri seara am jucat bridge cu regele, cu două zile înainte de destituirea lui Burillianu. Dacă ai fi venit la mine simbătă dimineaţă, după conversaţia mea cu Carol, aş fi pus 100.000 contra un leu, că nu se face împrumutul !»* [5].

22 martie 1931

Zi de duminică, fără evenimente speciale. Colonelul Sebeşanu mă vizitează dimineaţa, după o prudentă întrebare la telefon. Unul din cei 10 ofiţeri care au preparat venirea lui Carol şi care noaptea de 6 spre 7 iunie, în mod discret, pusese stăpînire pe poştă. În cele 10 luni de la venirea stăpînului lui, din lună în lună vine să mă vadă. Deziluzia lui a mers în progresiune matematică. Amic şi tovarăş de credinţă cu Paul Teodorescu, comandantul regimentului de gardă, figura lui reflectă azi, probabil, sentimentul tuturor. E dezaxat şi fiert. Ca de atîtea ori, îmi repetă vechiul adagiu că numai Averescu poate face ordine în ţară. Spune că atmosfera de ostilitate împotriva mareşalului e urzită la Palat de către Manoilescu. *Acest tip (intermediar ciudat între violonist şi escroc), cu pronunţate aptitudini verbale, dar maleabil în materie de caracter, ca un proxenet dintr-o mahala de la Salonic,* e desigur, omul care a lansat cele mai multe intrigi la palat. Om de afaceri veroase, profitor scandalos, cunoscut de mine pe urma mai multor lovituri ce a dat sub guvernarea noastră, vîrît în punga ovreilor-unguri de la Cluj, cu care e cointeresat la luminarea oraşului, acest aventurier va trebui, odată, să fie dat la fund.

Nu mă înşel, cred, cînd îmi dau seama că toate firele împotriva lui Averescu sînt urzite de mîna lui.

Bietul rege, suflet neodihnit, cu alternări repezi de orgoliu nesăbuit şi frici tenebroase, e împins de la spate de abilităţile acestui pezevenghi oriental.

Averescu, inabil ca totdeauna, l-a repezit înainte cu trei luni, în casa lui Soutzo, cînd a refuzat să stea de vorbă cu el, şi de atunci îi poartă sîmbetele.

Negreşit, se fac la Palat intrigi şi împotriva mea. Cea mai recentă mi-o descurcă Sebeşanu. Spune că una din nemulţumirile regelui faţă de Burillianu ar fi că a ajutat alegerea lui Tancred Constantinescu la Creditul Industrial, deci i se trimisese vorbă de sus.

Seara — spune Sebeşeanu — Burillianu, se ştie, a fost la mine, deci : eu sînt cu Tancred !

Nu e, desigur, nici cea dintîi nici cea din urmă combinaţie ce mi se atribuie, probabil nu fără ecou.

Manoilescu nu prea are motive să mă cruţe nici pe mine. Nu e imposibil ca regele, într-una din clipele de recunoştinţă, să-i fi descoperit în mod amical aprecierea mea de la Paris (mai 1930) : *«Bagă de seamă, Alteţă, Manoilescu te pune pe acţiuni şi te vinde la jl...]»* *.

În convorbirea de azi, Sebeşanu mă conjură să-i spun regelui absolut tot, aşa cum ştiu eu vorbi — zice el — să-l mişc fără a-l ameninţa, şi să-l tulbur fără a-l jigni. Sărmanul om, e un suflet onest, cu preocupări dincolo de interesele lui personale.

★

A sosit răspunsul din Înalt Ordin. Voi fi primit în audienţă marţi, ora 6. Curioasă stare sufletească şi, de astă dată, am impresia că e cea din urmă.

Plimbare la Şosea. Uniforma unui ofiţer de cavalerie, dolman cu brandenburguri, şapcă englezească în cap, stîrneşte rumoarea publicului. Lumea ieşită dumi-

[5] E vorba de împrumutul contractat în martie 1931 în schimbul concesionării unei Societăţi suedeze, în condiţii total neavantajoase pentru statul român, a construirii de şosele.

* *Regretabilă reacţie antisemită (caracteristică — după cum se ştie — politicii lui Octavian Goga din ultima perioadă a vieţii sale), chiar dacă, în cazul de faţă, vizează pe minuitorii de capital străini de interesele ţării.* (n. red.).

nică sub soarele de primăvară, secătuită de sărăcie, repetă parcă din gură în gură, cunoscutul refren : *«A făcut uniforme !»*.

Pe drum întîlnim pe *Vladimir Cristi, fruntaș basarabean, fost mare proprietar și un fel de ministru în republica de operetă.* Jenat, l-am înțeles degrabă că nu-l poartă gîndurile devotamentului ce mi-l accentuase prea des.

— «De unde vii ?»

— «Am fost la mareșalul !»

Am înțeles. Venea de la Titulescu, după cum am verificat două minute în urmă. Basarabia e un monument de granit ! Ca și Ardealul, ca și Vechiul Regat, cine mai contestă, azi, unitatea sufletească a României ?[6].

Dejun la d-na Procopiu. Cu un zîmbet discret, subliniat de o tristețe reținută, mi-a spus că de astă dată Titulescu nu a venit s-o vadă.

«Deși sîntem foarte buni prieteni», mi-a zis, nu fără oarecare ironie blîndă. Vizita nu s-a produs, probabil de teamă ca regele în hipersusceptibilitățile lui, să fie indispus. Eu n-am rămas dator cu explicațiile cuvenite, nici cu epitetele de circumstanță.

I-am spus d-nei Procopiu că nici Burillianu n-a primit un răspuns la dorința ce transmisese candidatului de Președinte al Consiliului, de a-i acorda o întîlnire. *«Grattez le Russe !»*[7]. Tot Ploieștiul e mai tare decît Londra !

«D-nă Procopiu, surprizele încep abia acum, cele multe înainte. Sper că și M. S. Regina va avea încă experiențe de făcut».

★

La Șosea am văzut și pe Stelian Popescu în treacăt. A ieșit și «neica»[8] să se sorească cu consoarta ! O pereche foarte potrivită. Reprezentanți tipici ai burgheziei românești de prima etapă. Nu le voi cere o părere asupra tablourilor lui Greco, sau a muzicei lui Brahms. Dar sînt români amîndoi, perfect identificați cu solul, și sînt nedeslipiți de țară cum e papura de baltă, în Deltă, sau caprele negre în Munții Oltului. Patriotismul lor, deci, e organic. Amîndoi, speriați. Scoși din formulele trecutului moștenite de la Ion Brătianu bătrînul, se plimbă ca doi somnambuli în lumea aceasta ieșită din țițîni. Firește că a trebuit să schimbăm două vorbe. El, scos din pepeni : *«Ce mai faci d-le ? De ce nu te miști, d-le ? Am să te împușc !»* Eu : *«Să se miște Duca !»* El, cu un gest tranșant : *«Să se ducă...»*. Aici s-a afirmat din nou, foarte precis, «neica», ca român get-beget. M-a întrebat cînd vine mareșalul, a rămas să luăm dejunul împreună joi la dînsul, pentru tînguire în doi. Cît despre Duca, sînt de părerea lui : *«Lasă-l d-le în pace, acum trebuie să se miște românii»*.

Mă bate un gînd : Ce ar fi oare să încep o serie de articole la *Universul* și să răbufnesc ca pe vremea neutralității ? Mai am oare atîta forță morală ca atunci ? Mi-e sufletul azi, simt, ca o armonică rusească pe care mîini murdare au cîntat arii de mahala și i-au tocit resorturile.

(Continuare în numărul viitor)

[6] Pesimism nejustificat al autorului. De fapt, România unită se consolida tot mai trainic pe dinăuntru, omogenizîndu-se sufletește.

[7] Candidatul la președinție era N. Titulescu, iar formula e atribuită lui Napoleon (*«grattez le Russe et vous trouvez le Cosaque»*) cu înțelesul că, sub aparența civilizației e barbaria sau, mai larg, că lucrurile stau altfel decît par.

[8] Lui Stelian Popescu, urmașul lui Luigi Cazzavillan la directoratul ziarului *Universul*, cel mai popular ziar român pînă la al doilea război mondial, i se spunea *«neica»* pentru că abuza de folosirea acestui cuvînt în convorbire.

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

FROM THE CONTENTS :

Texts and pretexts : *Culture — a specific mode of the existence of man in the univers* (Mircea Eliade), *Language and spirit in a text of Azorin* (Alonso Zamora Vicente). Fundamental Landmarks : *I. Slavici — beginnings of the writer* (George Munteanu), *Eminescu and Adolf Fick* (Renate Möhlenkamp and Dan Petrovanu) ; Symposium : *The Phenomenon of «the Literary Capital»*, (Patrick Griolet) ; Contemporary Profile : *Geo Bogza* (Liviu Călin) ; Parallel Mirrors : *Cehov a Follower of Dostoyevsky* (Albert Kovács), *Amost «a talk» with Ionel Jianu* (Mircea Handoca) ; *Why Do I Write ? What Do I Believe in ?* (Ana Blandiana, Adrian Popescu); *Opinions and Attitudes :* Z. Ornea, D. Vatamaniuc, Maria Platon, Marius Sala, D. Velciu ;*Literary Confessions :* Adrian Marino, Leny Caler, Heinrich Schirmbeck, Lucia Demetrius. The publications of studies signed by Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Hans Robert Jauss, Arnold Rothe, Michel Butor continues. In this issue Marin Sorescu comments on the poetry of V. Cîrlova, N. Nicoleanu, C. Stamati. In instalments : Mircea Eliade, *Doctorate Thesis* (the end), Octavian Goga, *Political Diary — 1931* (with an *Argument* by Mircea Muşat).

SOMMAIRE EN BREF :

Textes et prétextes : *La culture — mode spécifique de l'existence de l'homme dans l'univers* (Mircea Eliade), *Langue et esprit dans un texte d'Azorín* (Alonso Zamora Vicente) ; Repères fondamentaux : *I. Slavici — les débuts de l'écrivain* (George Munteanu), *Eminescu et Adolf Fick* (Renate Möhlenkamp et Dan Petrovanu) ; Symposion : *Le phénomène de la «capitale littéraire»* (Patrick Griolet) ; Présences contemporaines : *Geo Bogza* (Liviu Călin) ; «Reflets» : *Cehov sur les traces de Dostoïevsky* (Albert Kovács), *Presque «une conversation» avec Ionel Jianu* (Mircea Handoca) ; *Pourqoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Ana Blandiana, Adrian Popescu) ; *Opinions et attitudes :* Z. Ornea, D. Vatamaniuc, Maria Platon, Marius Sala, D. Velciu ; *Confessions littéraires :* Adrian Marino, Leny Caler, Heinrich Schirmbeck, Lucia Demetrius. On continue la publication des études signées par Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Hans Robert Jauss, Arnold Rothe, Michel Butor. Dans ce numéro, *La poésie de V. Cîrlova, N. Nicoleanu, C. Stamati,* choix et commentaires par Marin Sorescu. En feuilleton : Mircea Eliade, la *Thèse de doctorat* (fin), Octavian Goga, *Journal politique — 1931* (avec un *argument* par Mircea Muşat).

AUS DEM INHALT :

Texte und Prätexte : *Die Kultur — spezifische Art des menschlichen Daseins in der Welt* (Mircea Eliade), *Sprache und Geist in einem Text von Azorin* (Alonso Zamora Vicente) ; Wesentliche Anhaltspunkte : *I. Slavici — die Jugendwerke* (George Munteanu), *Eminescu und Adolf Fick* (Renate Möhlenkamp und Dan Petrovanu) ; Symposion : *Das Phänomen der «literischen Hauptstadt»* (Patrick Griolet) ; Profil eines Zeitgenossen : *Geo Bogza* (Liviu Călin) ; Wiederspiegelungen : *Cehov auf den Spuren nach Dostojewski* (Albert Kovács), *Fast «ein Gespräch» mit Ionel Jianu* (Mircea Handoca) ; *Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Ana Blandiana, Adrian Popescu) ; *Meinungen und Gesinnungen :* Z. Ornea, D. Vatamaniuc, Maria Platon, Marius Sala, D. Velciu ; *Literarische Bekenntnisse :* Adrian Marino, Leny Caler, Heinrich Schirmbeck, Lucia Demetrius. Es folgt die Veröffentlichung der Studien von Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Hans Robert Jauss, Arnold Rothe, Michel Butor. Marin Sorescu erläutert die Dichtungen von V. Cîrlova, N. Nicoleanu, C. Stamati. Im Feuilleton : Mircea Eliade, *Die Doktorarbeit* (der Abschluss), Octavian Goga, *Politisches Tagebuch — 1931 (mit einem Argument* von Mircea Muşat).

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ:

Тексты и по поводу текстов : *Культура — форма существования человека в мире* (Мирча Элиаде, *Язык и дух в одном из текстов Азорина* (Алонсо Замора Висенте); Опорные пункты: *И. Славич — первые шаги писателя* (Джордже Мунтяну), *Эминеску и Адольф Фик* (Ренате Мёленкамп и Дан Петровану); Симпозиум: «*Литературная столица*» Патрик Гриоле); Портрет современника: *Джео Богза* (Ливиу Кэлин); Параллельные зеркала: *Чехов — по стопам Достоевского* (Альберт Ковач); *Наброски для интервью с Ионелем Жиану* (Мирча Хандока); *Почему пишу? Во что верю?* (Ана Бландиана, Адриан Попеску); *Высказывают свое мнение:* З Орня, Д. Ватаманюк, Мария Платон, Мариус Сала, Д. Велчиу; *Литературная исповедь:* Адриан Марино, Лени Калер, Генрих Ширмбек, Лучия Деметриус. Продолжается публикация исследований Зое Думитреску-Бушуленга, Ханса Роберта Яусса, Арнольда Роте, Мишеля Бютора. В этом номере Марин Сореску комментирует стихотворения В. Кырлова, Н. Николяну, К. Стамати. Публикуются с продолжением: *Докторская диссертация* Мирчи Элиаде (окончание); Октавиан Гога: *Политический журнал — 1931 год (Вступительное слово* Мирчи Мушата):

REVISTA DE ISTOR

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 34, fascicula II, pp. 177—336

Lei 30

2
1985
ANUL XXXIII, APR. — IUN.

NU UITAŢI!
ABONAMENTUL PE 1986 VĂ ASIGURĂ
PRIMIREA LA TIMP A ACESTEI PUBLICAŢII

În numărul viitor:

- *Cultură şi creaţie:* Alexandru ROSETTI
- *Marea în literatura sanscrită*
- *Perspective:* NOVALIS, GIONO, PIRANDELLO, RILKE, FAULKNER
- *Saeculum:* GIB. I. MIHĂESCU
- *BACOVIA şi obsesia circularităţii*
- *Confluenţe:* F. KARLINGER, R. SAMARDŽIĆ, C. GUILLÉN
- I. M. SADOVEANU — *Din apocrifele lui Inochentie Scărarul* (nuvelă)

Administraţia
I. S. I. A. P.
Piaţa Scînteii, 1
Bucureşti

I 2799.

ANUL XXXIII, IUL. — SEPT. 1985

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXIII

3 iulie septembrie 1985

Director fondator:

G. Călinescu

În acest număr:

- MIHAI EMINESCU în apărarea adevărului istoric național
- De la CARAGIALE la ANAXAGORA
- Profesiune de credință: Mircea ELIADE, Geo BOGZA, Alexandru PALEOLOGU
- LUCIAN BLAGA: *«Răspuns la afirmațiuni tendențioase»* — articole și atitudini polemice necunoscute
- Perspective: FAULKNER, BACOVIA, G. PAPINI, NICHITA STĂNESCU
- *Problema paternității în publicistica eminesciană* — opinii și atitudini
- Profil contemporan: Fănuș NEAGU
- În foileton: OCTAVIAN GOGA — *Jurnal politic, 1931* (II)

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU" al Universității din București

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1 IUL. 20..

Revista
de istorie şi teorie LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida
ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA
Membru corespondent al Academiei R. S. România

Colegiul editorial :
Redactor şef : Nicolae FLORESCU
Eva CATRINESCU ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU (redactor şef adjunct) ; I. OPRIŞAN

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Bucureşti, Bd. Schitu Măgureanu, nr. 1, sector 6, cod 70626, of. poştal 1.*
- Abonamentele în ţară se pot contracta la oficiile PTTR, agenţii şi factorii poştali, precum şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei, pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : 14.78.98.

Cititorii din străinătate se pot abona prin ROMPRESFILATELIA — Sectorul Export-Import Presă, P.O. Box 12—201, telex : 10376 prsfir, Bucureşti, Calea Griviţei, nr. 64—66.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector, 5, Bccureşti

I 2799

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Revista

de istorie și teorie LITERARĂ

2022

Anul XXXIII, Nr. 3, Iulie — Septembrie 1985

Sumar

3 **Permanențele istoriei naționale și cercetarea științifică** (Ștefan PASCU)

INSCRIPȚII

5 *În apărarea adevărului istoric* (R.I.T.L.)
6 *MIHAI EMINESCU : [«O cestiune mai mult caracteristică...»]* (Text atribuit și comentat de D. VATAMANIUC)
11 *LUCIAN BLAGA : Răspuns la afirmațiuni tendențioase [ale revizionismului horthyst].* (Atitudini polemice recuperate de Pavel ȚUGUI)

REPERE FUNDAMENTALE

22 *«Deasupra tuturor gloriilor efemere...»* (Preambul de Mircea ELIADE)
23 *Drama cosmologiei la Eminescu* (Elena TACCIU)
27 *I. Slavici — începuturile scriitorului.* II (George MUNTEANU)
31 *I. L. Caragiale — o paradigmă a condiției umane.* II (Roxana SORESCU)
35 *Poezia lui G. Bacovia și obsesia circularității* (Gabriela DUDA)

ANCHETA NOASTRĂ

38 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspund Mircea DINESCU, Al. PALEOLOGU, Ioanid ROMANESCU)

POETICA

41 *Poemul ca hipersemn. Un traseu analitic* (Val. PANAITESCU)
47 *O convenție literară neglijată : titlul — III* (Arnold ROTHE)
52 *Spre o istorie internă a literaturii* (Elvira SOROHAN)

CULTURĂ ȘI CREAȚIE

56 *I. Schiță de portret ; II. Un nobil deziderat* (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)

OGLINZI PARALELE

61 *Brentano și Basile* (Studiu comparatist de Felix KARLINGER)
64 *De la Caragiale la Anaxagora* (Dan PETRESCU)
68 *Nichita Stănescu și Mihai Eminescu* (Alex. ȘTEFĂNESCU)
72 *Arce stilistice sau despre stiluri și dinamica lor* (Dan D. PĂCURARIU)

43280.

CONFESIUNI LITERARE

77 Geo BOGZA : *«Tot ce am scris eu nu are decît o foarte mică legătură cu mine...»* (Dialog consemnat de Constantin VIȘAN)
79 Adrian MARINO : *«Idei organizate, dar puternic personalizate și liber formulate»* — II (Convorbire realizată de Nicolae FLORESCU)
84 M. V. FRIDMAN : *Întîlnire cu Liviu Rebreanu* — o amintire și o ofrandă.

PERSPECTIVE

85 *Faulkner — întregul și partea* (Mircea MIHĂIEȘ)
94 Ioan Petru CULIANU : *Reconstituiri în domeniul mitologiei românești* (Prezentare și dialog consemnat de Andrei OIȘTEANU)
89 *Critica interbelică și tendințele romanului românesc* (Mioara APOLZAN)

PROFIL CONTEMPORAN

Fănuș NEAGU
98 *Șansa scriitorului* (Liviu LEONTE)
102 *Pitoresc și picaresc* (Libuše VALENTOVÁ)
Michel BUTOR
103 *Itinerar spiritual — X (Transcriere și traducere de* Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

SYMPOSION

107 *Aus alt nach neu ? Tradition und innovation in ästhetischer. Erfahrung* — III (Hans Robert JAUSS)
116 *«Cartea Oltului» — după patru decenii :* Eugen SIMION, D. R. POPESCU, Iancu DUMITRESCU, Dan HĂULICĂ, Ioan GRIGORESCU (Dezbatere realizată de Constantin VIȘAN)
120 Fenomenul «capitalei literare» : *Friedrich Schlegel à Paris, capitale de l'Univers* (Johannes von SCHLEBRÜGGE)

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

124 *Grigore Alexandrescu — o primă propunere de poet național* (Antologie și comentariu de Marin SORESCU)

RESTITUIRI

132 *Aspecte ale «literaturii subiective»* (Ion Dodu BĂLAN)
133 *Documente din arhiva I. L. Caragiale* (Comentariu de Marin BUCUR)
136 *Giovanni Papini — două scrisori inedite* (Prezentate de Mircea HANDOCA)
139 *Debutul poetic al lui Al. O. Teodoreanu* (Rodica PANDELE)
140 *Clarificări editoriale la «Jurnalul» lui Goga* (Ioan ȘERB)

CRONICA EDIȚIILOR

141 Varlaam, *Opere. Răspuns împotriva Catihismului calvinesc* (Liliana BOTEZ)
144 Dinu Pillat, *Tinerețe ciudată, Moartea cotidiană* ș.a. (Rodica FLOREA)

OPINII ȘI ATITUDINI

146 *Precizări necesare* (R.I.T.L.)
147 *«Integrala Eminescu» și problema paternității* (D. VATAMANIUC)
151 *Profesiune de credință : II. Dincolo de tragic* (Heinrich SCHIRMBECK)
155 *Controverse : «Cazul Blaga»* — V. (Pavel ȚUGUI)

159 **BREVIAR • AQUA FORTE**

ÎN FOILETON

161 Octavian GOGA : *Jurnal politic, 1931* — II (Argument și note de Mircea MUȘAT. Text stabilit de Ioan ȘERB)

«Istoria trebuie să prezinte întregul proces al luptei revoluționare în complexitatea sa, să pornească de la analiza științifică a realității sociale, să înfățișeze faptele nu după dorințele subiective ale oamenilor, nu după nevoi politice de moment, după criterii de conjunctură, ci așa cum s-au petrecut ele, corespunzător adevărului vieții...»

NICOLAE CEAUȘESCU

PERMANENȚELE ISTORIEI NAȚIONALE ȘI CERETAREA ȘTIINȚIFICĂ

Pătrunsă în întreaga sa substanță de principiul interpretării și evaluării procesului istoric — ca rezultantă complexă și firească a evoluției societății în ansamblul ei — cercetarea literară românească, alături de cea istorică, înglobează toate problemele vitale, specifice istoriei poporului român, demonstrînd, la rîndu-i, vechimea, continuitatea și unitatea indestructibilă ale acestuia.

Cunoașterea adîncă și deplină a originii poporului, a statorniciei lui de viață, luptă și creație, a permanenței și ascendenței operei înfăptuite de înaintași, își primesc în zilele noastre rolul adevărat, constituindu-se în fundament al activității ideologice, al educației patriotice și sociale a maselor.

Se ilustrează elocvent și prin **istoria românilor** adevărul că popoarele care au supraviețuit în istorie și-au creat, în raport cu împrejurările concrete, mijloacele ce le-au asigurat existența pe lungi perioade de timp. Poporul nostru s-a aflat mereu pe aceste pămînturi, pe care le-a apărat eroic împotriva tuturor celor care le rîvneau bogățiile. În acest sens s-au exprimat la vremea lor și marii noștri istorici Xenopol și Iorga. Primul dintre ei aprecia că epoca atît de controversată a migrațiilor nu a fost o lungă pauză în dezvoltarea poporului nostru, ci, dimpotrivă — infirmînd supozițiile răuvoitoare ale celor ce-au susținut teoria «golului» istoric — una din părțile cele mai interesante, mai bogate în rezultate — așa cum dovedesc cu prisosință săpăturile arheologice — ale istoriei sale. La rîndul lui, N. Iorga, într-o viziune de mare forță evocatoare sublinia : **«Este vorba de un popor care prin strămoșii săi își are rădăcini de patru ori milenare. Aceasta este mîndria și aceasta este puterea noastră».**

De aceea, pseudo-istorici străini care au încercat și încearcă să nege aceste adevăruri se așează pe o temelie de nisipuri mișcătoare, care le nimicesc construcțiile. Nici un om de bună credință nu se mai îndoiește de acest adevăr, decît cei care sînt certați cu obiectivitatea, cei care mai urmăresc să semene discordia între oameni și popoare. Încercările lor sînt zădărnicite însă de nenumăratele **dovezi istorice,** care probează continuitatea de milenii și unitatea poporului român.

În tot acest context, literatura, arta, spiritualitatea românească în ansamblul ei, au avut — după cum subliniază tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU — **«un rol primordial în supraviețuirea și dezvoltarea neîntreruptă a poporului nostru». «Poporul român** — specifica Secretarul General al Partidului — **se mîndrește pe drept cuvînt cu tradițiile progresiste, patriotice ale culturii noastre. Istoria luptei maselor populare pentru păstrarea ființei naționale, pentru neatîrnare, pentru libertate și dreptate socială, pentru o viață mai bună, a consacrat pentru vecie numele multor cărturari, luminați, clarvăzători. Viața și activitatea celor mai de seamă oameni de cultură din trecut sînt străbătute ca de un fir roșu de dragoste și devotament față de popor și patrie, de dorința arzătoare de a sluji idealurile celor mulți, de un înălțător spirit de jertfă pentru cauza libertății naționale și sociale. Ei și-au făcut o datorie de onoare din a înfățișa lumii virtuțile poporului român, noblețea sa spirituală, modestia, hărnicia, umanismul ce l-au caracterizat, dorul de libertate și dreptate».**

Un uriaș cîștig științific, cu multiple resorturi lămuritoare, pentru istoriografia noastră — inclusiv pentru istoriografia literară — îl constituie faptul că Țările Române și-au păstrat autonomia statală. Într-o vreme în care aproape întreaga Peninsulă Balcanică și o mare parte a Ungariei au fost transformate în pașalîcuri otomane, Țările Române, îmbinînd rezistența militară cu iscusința diplomatică, au reușit să-și păstreze o largă autonomie, să își consacre instituțiile de stat, deși au fost nevoite să recunoască suveranitatea Porții și să-i cedeze unele teritorii. Pe temeiul a ceea ce cuceriseră Țările Române prin regimul **capitulațiilor** s-a configurat obiectivul obținerii **independenței** absolute, promovat constant de poporul nostru, alături de principiul **unirii** naționale. O expresie elocventă în acest sens o reprezintă epopeea marelui domn care a fost Mihai Viteazul. Pe temelia istorică realizată de Mihai Viteazul se vor întemeia revoluționarii de la 1848, patrioții de la 1859 și sub acest drapel vor lupta eroii de la 1877. Desăvîrșirea, apoi, a unirii național—statale a României în 1918 demonstrează, cu tăria argumentului istoric, că acest eveniment a fost rezultatul firesc al unui îndelungat proces, cu tradiție seculară, iar nu o consecință a conjuncturii externe sau a unor înțelegeri survenite la masa tratativelor. Unirea a fost expresia voinței întregului popor și a pune sub semnul întrebării justețea sau oportunitatea constituirii statului național unitar român — după cum sublinia tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU — înseamnă, în esență, a face apologia dominației și asupririi, înseamnă a nega rolul revoluționar, progresist, al luptei de eliberare a popoarelor. Înseamnă a nesocoti nu numai principiile socialismului științific, ci chiar cele mai elementare concepții burghezo-democratice. Asemenea poziții sînt cu atît mai de neînțeles astăzi, în epoca impetuoasei afirmări a voinței popoarelor de a acționa ca națiuni libere, cu drepturi egale în marea familie a națiunilor lumii.

Cercetarea științifică în sens larg, critica și istoria literară în particular, se află într-o perfectă relație simbiotică, de reciprocă eficacitate, cu dezvoltarea literaturii, cu devenirea istorică, socială, politică și economică a societății. În măsura în care cercetarea literară contribuie, între altele, la restituirea și revalorizarea patrimoniului cultural național, ea acționează în multiple feluri asupra prezentului: atașează literatura contemporană la orizontul tradiției, stimulînd și prin aceasta originalitatea realizărilor actuale ; stabilește și afirmă elementele de continuitate în domeniul ideologiei literare și în plan axiologic, oferind soluții pentru așezarea valorilor estetice într-un raport de justă echilibrare cu valorile morale și cu idealurile naționale ; contribuie la înscrierea realizărilor spirituale autohtone în panteonul universal, stabilind datele specificității lor.

Istoria este, fără îndoială, centrul de gravitație al ideilor și creativității literare. În consecință, cercetarea literară este chemată prin însești definiția și statutul ei să apere și să sporească bogăția spirituală a unui popor, proiectînd luminile adevărului, inclusiv asupra zonelor de penumbră sau asupra celor neelucidate încă. **«Istoria societății omenești — arăta tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU — demonstrează că toate popoarele, mari sau mici, și-au adus prin inteligența, talentul și forța de creație spirituală contribuția la sporirea tezaurului științific și artistic al umanității. Nu o dată popoare mici s-au făcut cunoscute și prețuite prin realizările lor remarcabile, au dat numele lor unor întregi epoci istorice».**

Iată pentru ce, alături de celelalte institute de cercetare științifică — de istorie, arheologie, filosofie, etnologie — din România de azi, care slujesc, fiecare potrivit specificului muncii sale, nobilele idealuri ale societății socialiste multilateral dezvoltate din țara noastră, a căror rodnică activitate se desfășoară în conformitate cu Directivele Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român și care se bucură de sprijinul competent al tovarășei Elena CEAUȘESCU, eminent savant și om politic, Institutul de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu», prestigioasă instituție de cultură, se află angajat, așa cum o dovedesc importantele sale realizări, cu toate forțele morale, profesionale și materiale, în acest minunat și înălțător efort de edificare a unei culturi socialiste profunde și originale.

Conștiința de continuitate istorică ascendentă, de ancorare a contemporaneității românești într-o întreagă evoluție anterioară a națiunii noastre, de abordare a viitorului pe temeiul cerințelor proprii dezvoltării și deziderateleor naționale, ca și idealurile de libertate și dreptate socială ale poporului român și-au căpătat dintotdeauna multiple valori, dimensionînd istoria, artele, literatura potrivit adevăratelor izvoare ale spiritualității noastre. În acest fel ne apare în deplina ei forță ideea că anii biruințelor noastre socialiste sînt în fapt istorie, o istorie vie și emoționantă, sînt anii celui mai înalt dinamism al devenirii noastre istorice.

Ștefan PASCU

INSCRIPȚII

ÎN APĂRAREA ADEVĂRULUI ISTORIC

Înainte de a exprima identitatea culturală a unui popor, misiunea fundamentală a cercetării literare privește identitatea națională a acestuia, cea care constituie matricea existenței istorice, fără de care existența spirituală este de neînchipuit. În perimetrul culturii românești, particularitățile socio-istorice au determinat o relație de tip aparte între valența estetică și cea moral-patriotică, o relație mai mult de fuziune decît de complementaritate. Cine cercetează istoria literaturii și a ideilor literare în spațiul cultural românesc va detecta lesne nu numai omogenitatea și continuitatea organică dintre evenimentul istoric și expresia literară a acestuia, dar și dubla angajare a omului de cultură : în practica scrisului, firește, dar și în dinamica social-politică a realității naționale. Literatura conține dovezi de identitate, continuitate și integritate istorică, politică și psiho-mentală nu doar imanent, în structurile textuale, ci și în ampla serie de elemente care compun contextualitatea actului creator ; e de ajuns să ne gîndim la biografia unor personalități precum D. Cantemir, N. Bălcescu, Hasdeu, Eminescu, N. Iorga, Blaga sau O. Goga — spre a ne opri numai la cîteva nume de marcă — pentru a înțelege necesitatea corelării biografiei exterioare, a omului, cu cea interioară, a creației spirituale, atunci cînd se cercetează «spiritul românesc în cumpătul vremii».

Corelarea acestor două planuri este, așadar, o operație indispensabilă unei adevărate cercetări literare. Apărarea panteonului cultural, continua îmbogățire a acestuia, a reprezentat însă pentru omul de litere român o datorie cel puțin egală cu angajarea propriu-zisă în procesul dezvoltării societății. Atunci cînd, așa cum nu o dată s-a întîmplat în trecutul neamului românesc, au fost atacate drepturile inalienabile ale existenței, suveranității și independenței sale, cînd s-au pus sub semnul întrebării legitimitatea etnică, spirituală și teritorială, vechimea și noblețea de stirpe, atunci cînd înseși datele adevărului istoric au fost ca și anulate, falsificate, răstălmăcite sau tendențios prezentate — gîndul, dar și fapta scriitorului român au răspuns, pe potriva împrejurărilor, în favoarea restabilirii, a re-afirmării idealurilor naționale și adevărului istoric.

În calitatea ei de sinteză culturală, cercetarea literară este chemată la rîndu-i să cunoască, să analizeze științific și să prezinte adecvat aceste realități ale trecutului, în numele necesităților prezentului. După cum a arătat nu o dată tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, «trebuie să combatem cu hotărîre orice manifestări șoviniste, naționaliste, rasiste. Să luăm o poziție fermă față de acțiunile cercurilor reacționare străine, imperialiste, de renaștere a neofascismului, sub orice formă s-ar manifesta și oriunde ar exista acest lucru». Principii absolut obligatorii pentru toți oamenii de cultură ce lucrează în domeniul științelor umaniste.

MIHAI EMINESCU

[«O CESTIUNE MAI MULT CARACTERISTICĂ...»]*

O cestiune mai mult caracteristică decît însemnată ocupă de cîteva săptămîni încoace lumea maghiară și română de peste Carpați și fiindcă presa cea străină amînduror acestor naționalități, bunăoară cea germană, intervine asemenea în lupta aceasta, fie pentru unul, fie pentru cellalt și aruncă suspecțiunea chiar dincolo de marginele teritoriilor supuse coroanei Sf. Ștefan, simțim că n-ar fi de prisos a pune și noi cestiunea pe terenul pe care-l credem adevărat.

Neiubitori de ceartă și știind bine rolul modest pe care poporul românesc din Principatele Dunărene e menit a-l juca în istoria acestei lumi, nu ne-am aruncat niciodată ochii dincolo de granițe, nici cu speranța, nici cu dorința; ba convinși că, prin orice mișcare făcută la noi în favorul consîngenilor din monarhia habsburgică, nu le facem acestora decît rău, deșteptînd prevențiunile și prepusurile neîntemeiate ale concetățenilor lor de altă limbă, am evitat cu îngrijire de-a vorbi în bine or în rău despre ei, decît prea arareori, cînd se întîmplau cazuri de-o monstruoasă exagerațiune.

Iată de ce e vorba în momentul de față.

Ministrul învățăturilor publice din Ungaria, d. Trefort, avea de gînd a propune deputaților din Pesta un proiect de lege prin care să se impuie în școalele confesionale ca obiect obligatoriu limba maghiară. Școalele acelea nu sînt plătite de stat, ci de comunitățile religioase.

Proiectul în sine n-ar avea nici o gravitate dacă n-ar reprezenta implicite un scop îndoit, acela de-a maghiariza populațiunile de altă limbă și de-a pune totodată la discrețiunea ministerului personalul învățătoresc al școalelor confesionale.

Pentru a preîntîmpina lovirea pe care această lege ar fi adus-o școalei confesionale, mai ales celei elementare, o deputațiune de mireni

* *Eminescu considera că România, țară mică, situată între trei mari imperii, se impunea să păzească cea mai strictă neutralitate, spre a nu stîrni suspiciunile puternicilor săi vecini. Este una din tezele fundamentale ale poetului și o întîlnim expusă, sub diferite forme, în numeroase articole din* Timpul, *cotidianul bucureștean. Această orientare politică explică atitudinea prudentă pe care o adoptă în publicistica sa în discutarea situației românilor din afara granițelor de atunci ale țării noastre. Eminescu pornea de la convingerea că la acea dată nu erau îndeplinite condițiile pentru unitatea noastră statală, dar că desfășurarea ireversibilă a evenimentelor istorice conducea la înfăptuirea idealului de unitate națională a poporului român. Poetul denunță propaganda cu privire la o «Daco-Românie» și demonstrează, pe bază de documente, cum face și în articolul* [„Dacă n-ar fi fost..."] *din 2 octombrie 1880* (Opere XI Publicistica, *p. 353), că aceasta era o invenție a Curții din Viena ca să-și permanentizeze stăpînirea asupra Bucovinei și Transilvaniei și să justifice politica de extindere a acestei stăpîniri și asupra Principatelor Dunărene. Curtea din Viena căuta să realizeze unitatea imperiului prin mijlocirea bisericii catolice. Eminescu ia atitudine împotriva catolicizării, cum face în editorialele* [„Înființarea unei Mitropolii..."] *ori* [„Miercurea seara"] *din 20 mai 1883 și 29 mai 1883* (Opere XIII Publicistica, *p. 298—301, 306—308), însă nu din considerente religioase, ci strict politice.*

[„O cestiune mai mult caracteristică..."], *articolul pe care îl tipărim acum,*

și clerici, condusă de Esc. Sa Miron Romanul, Mitropolitul românilor greco-răsăriteni din Ungaria și Transilvania, a mers la Viena să ceară de la Maiestatea Sa Împăratul și Regele abaterea răului, iar Maiestatea Sa au liniștit deputațiunea c-un răspuns binevoitor.

De acolo articole peste articole în ziarele maghiare, unele mai nepoliticoase decît altele, în care s-aruncă cele mai grave acuzări asupra deputațiunii; i se suspectează patriotismul ei, ba s-a găsit chiar un deputat în Camera Ungariei — c-un nume foarte nemaghiar — care nu s-a sfiit a declara toate naționalitățile de dușmane ale patriei, va să zică de trădătoare, încît dacă s-ar face substracțiune după teoria emisă de acel deputat, n-ar mai rămîne alți patrioți cinstiți în Ungaria, decît Bela Fleckeles, Arpad Mandelbaum sau Ianoș... Popescu.

Nu criticăm nici proiectul de lege, nici tendența lui, căci la urma urmelor critică și măsurătoare tuturor tendențelor politice e succesul pe care au fost în stare a-l ajunge, iar tendința de-a omogeniza populația întinsului regat — maghiarii o pot mărturisi — a fost în toți timpii minim și nu compensează de fel osteneala patriotică și sacrificiile materiale la care au dat loc.

Proiectul în cestiune, dacă s-ar fi votat, n-ar fi ajuns de fel la rezultatul scoposit, ci ar fi fost numai un mijloc nou de vexare, o unealtă nouă de neliniște și de nemulțumire, spre paguba culturii naționalităților și fără vr-un folos real pentru naționalitatea egemonă. Cauzele sînt deosebite. Întîi, limba maghiară fiind radical deosebită de limbile ario-europee, e în privire lexicală, sintactică și fonologică foarte grea, încît pentru învățarea ei se cer opt, nouă ani de zile, așa că în cercul restrîns al școlei primare rurale ea ar juca rolul pe care limba germană o joacă în școalele rurale din Bucovina. De zeci de ani fii de țărani români din acea provinție învață a citi și a scrie limba germană fără nici un folos vădit decît acel îndoielnic de a neglija alte obiecte, neapărat-trebuitoare vieții zilnice, de dragul unei limbi a cărei învățare completă nu e posibilă, iar cea incompletă de prisos, și care n-o știu decît cei cari au mijloace destule pentru a vizita școale secundare, ba încă nici aceia, pentru că adesea nici profesorii de școală secundară n-o vorbesc corect.

se publică în Timpul, *în 24 februarie 1879, p. 1—2 și nu figurează în edițiile publicisticii eminesciene.*

Ministrul ungar al instrucțiunii, August Trefort, întocmește un Proiect de lege *pentru instrucția obligatorie a limbei maghiare în școalele poporale, prin care se prevedea scoaterea limbii naționalităților, prin urmare și a limbii române, din școlile poporale (primare) Aceste școli nu erau însă susținute de stat, ci de comunitățile naționale respective.* Proiectul... *stîrnește vii proteste în rîndul popoarelor oprimate din Imperiul austro-ungar și se formează delegații care se prezintă la Curtea din Viena și depun memorii împotriva măsurilor abuzive luate de guvernul de la Budapesta. Delegația românilor transilvăneni, condusă de mitropolitul Miron Romanul, de la Sibiu, face călătoria la Viena la începutul lui februarie 1879 și* Telegraful român *publică relatări despre ea precum și memoriul* Reprezentațiunea, *prezentat împăratului Franz Joseph (nr. 14,3 februarie 1879, p. 53; nr. 15, 6 februarie 1879, p. 58—59). Delegația este primită de împărat, cum cerea protocolul, și i se dau asigurări binevoitoare, dar ele se încadrau în declarațiile formale ale diplomației austriece, fără urmări practice în schimbarea în bine a situației grele în care se găseau românii din Imperiul austro-ungar.*

Eminescu intervine cu articolul de față în discuția publică din presa noastră. Spre deosebire de celelalte ziare, poetul nu neagă dreptul unui stat de a-și întocmi legile, însă orientează dezbaterea spre caracterul legilor. Proiectul de lege *propus de August Trefort se*

Deși românii îndeosebi au mare talent pentru limbi, din cauza mlădiosiei fonetice a propriei lor limbi, totuși talentul acesta încetează în fața unor idiome c-o fonologie opusă și c-un spirit cu totul străin.

A doua cauză de insucces al tentativelor de maghiarizare e însă deosebirea de rasă și de religie. Superficială idee de stat și de oameni [î]și face acela care crede că prin legi decretate se pot șterge într-o bună dimineață rezultate istorice grămădite în curs de veacuri. Chinejii sau negrii din America nu se schimbă printr-un proiect de lege în rasă anglo-saxonă, chiar dacă ar vorbi englezeasca americană, pe care negrii bunăoară o și vorbesc ; românii din contra, element vechi, de nu cel mai vechi pe teritoriul unguresc, într-o mie și mai bine de ani nu și-au dat osteneala de a învăța ungurește. Comparația șchiopătează, ca oricare comparație, dar pentru a arăta că deosebirea de rasă e o piedecă de contopire adesea neînvinsă, pe cînd unitatea de rasă o favorizează, vom aminti numai de cumani, cari au descălecat în țările Dunărene sute de ani după maghiari, cari încă în suta a treisprezecea, în vremea lui Bela IV și a lui Ladislaus IV Chunus, erau păgîni și sălbatici, pe cînd rasa maghiară era relativ într-un stadiu înalt de civilizație. Ei bine, acești cumani, fiind de viță finică, s-au contopit repede cu maghiarii, de nu le-au rămas nici urma măcar, pe cînd românii au rămas și astăzi ceea ce erau pe atunci, cu toate că regii Ungariei încercau cu sabie și foc să-i convertească la catolicism și să stabilească omogenitatea statului prin unitatea religiei.

Papii Onorie III, Grigore IX, Inocențiu IV, Bonifaciu VIII, Benedict al XII trimeteau scrisori peste scrisori regilor unguresti ca să convertească cu sila pe români la legea catolică și regi [î]și dădeau în direcția aceasta silințe demne de o cauză mai bună, toate acestea fără de nici un folos.

Lucrul ajunsese atît de departe încît sub Ludovic cel Mare o parte a românilor din Maramureș se lehamitiseră cu totul de vexațiunile continue și, conduși de Dragoș-Vodă, ieșiră din țară și fondară principatul Moldovei.

încadra în politica de stat promovată de guvernele de la Budapesta privind maghiarizarea populației nemaghiare prin intermediul instituțiilor de învățămînt. Poetul supune această politică unei analize din perspectivă istorică și demonstrează caducitatea unor legi care își propuneau să desființeze realități naționale și sociale de veacuri. El face o distincție categorică între poporul maghiar, pentru care are cele mai frumoase aprecieri, și oficialitățile ungare, pe care le învinuiește, asemeni celor din țara noastră, de practici demagogice. Deputatul guvernamental la care se referă Eminescu este Bela Grünwald, fost vice-comite al comitatului Sol, care aplică «procedări tiranice» împotriva populației slovace. «Despotul slovacilor» este de altfel prezentat într-un articol, Absolutismul maghiar, *publicat în* Telegraful român *(nr. 19, 15 februarie 1879, p. 73), de unde preia și Eminescu informațiile privind «teoria» acestuia. Din modul cum este redactată fraza cu privire la August Theiner (1804—1874) s-ar părea că ar fi vorba de două lucrări, pe cînd în realitate este una singură,* Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia, *în două volume, tipărită la Roma în 1859.*

Articolul este reprodus în Telegraful român *(nr. 25, 1 martie 1879, p. 97—98) și însoțit cu o prezentare introductivă în care se arată că* Timpul *era unul din ziarele ce acordau mare atenție românilor din Imperiul austro-ungar și opiniile sale se întemeiau pe «o precugetare foarte matură și pe cît se poate de rece».* România liberă *prezintă articolul ca «important» prin condamnarea politicii de maghiarizare și germanizare și prin denunțarea orientării politicii guvernelor de la Viena și Budapesta «condusă de curentul demagogilor săi» (nr. 528,*

E netăgăduit însă că, dacă omogeneitatea în limbă, obiceiuri, religie nu s-au putut stabili într-o vreme în care elementul maghiar dispunea de sila deplină, de foc și sabie, de proscriere și confiscare de averi, într-o vreme în care a deveni maghiar era un privilegiu și o fericire, e netăgăduit, zicem, că stabilirea acestei omogeneități e și mai grea într-o vreme în care nimeni nu poate fi silit de-a deveni maghiar dacă nu voiește. Colecția de documente a lui Theiner — «*Monumenta historica*» și «*ad Hungariam sacram spectantia*» — e plină de bulele papale și de ordinele regilor date în acest sens și rămase zadarnice. Pergamentul pe cari au fost scrise a fost mai trainic decît ideea ce-o urmăreau și e tot atît de probabil că hîrtia pe care-i scris proiectul de lege al d-lui Trefort e mai trainică decît suma de încercări zadarnice la cari ar fi dat loc.

Toate cele spuse pînă acuma nu le zicem pentru a apăra pe românii din Ardeal și Ungaria, căci, una, n-au nevoie de apărarea noastră, al doilea, chiar de-am voi n-am putea. Le zicem acestea în chiar interesul nostru, pentru că statul vecin al Austro-Ungariei ne este razim în grelele împrejurări prin care trecem și pentru că toate dezbinările între elementele neslavone ale monarhiei vecine nu servesc decît o cauză primejdioasă Europei întregi, cauza Nordului. Tendențele zădarnice de-a unifica prin limbă rasele din regatul unguresc nu ni se par îndestul de importante pentru ca prin ele să se compromită un alt bun, și mai mare, liniștita convietuire a populațiunilor întinsului regat.

★

Un cuvînt ciudat invocat în contra românilor transcarpatini este acuzarea că doresc unitatea politică a elementului latin din Orient, așa numitul «daco-românism», o acuzare agravată încă prin atracțiunea care se pretinde că România ar fi exercitînd-o asupra conaționalilor din statele învecinate.

Ar fi fățărnicie din parte-ne de-a nega existența acestei idei în o seamă de capete. Dar originea ei nu este a se căuta la noi, în Principa-

25 februarie 1879, p. 3).

Poetul introduce în discursul critic excursul istoric, altă caracteristică a publicisticii eminesciene, și datele pe care le invocă au corespondent în manuscrise (Vezi: Fragmentarium, *p. 593—594, 608—609). Opiniile sale cu privire la dificultățile întîmpinate în însușirea limbii maghiare, din pricina structurii gramaticale, le întîlnim încă din articolele din* Federațiunea, *din 1870, și pot fi urmărite și în cele din* Curierul de Iași, *din 1876—1877. Eminescu demonstrează și aici că politica de maghiarizare avea consecințe grave asupra situației populației ungare întrucît secătuia resursele materiale ale statului într-o întreprindere condamnată de însăși dezvoltarea ireversibilă a istoriei.*

*Articolul este eminescian și sub raport stilistic. Întîlnim și aici expresii tipice scrisului său ca «*varii cuvinte*», «*trăsătură de condei*», «*cauza Nordului*», «*s-ar face substracțiune*». Tipic eminesciană este și numirea secolelor folosită aici sub forma «*suta a treisprezecea*». Acestea sînt în ultima instanță — credem — argumente suficiente ca să demonstreze paternitatea eminesciană. Textul acesta se înscrie astfel printre articolele lui Eminescu din* Timpul, *nu prea multe la număr, în care discută situația românilor din Imperiul austro-ungar în viziunea și în spiritul convingerilor sale. Este model de tactică în practica jurnalistică de atunci, pentru discutarea unor probleme de-o gravitate extremă, fără să dea dreptul la suspiciuni sau recriminări. Judecînd poziția lui Eminescu, cu perspectiva desfășurării evenimentelor istorice, nu se poate să nu-i recunoaștem competența și pătrunderea cu care comentează viața politică din vremea sa.*

D. VATAMANIUC

tele Dunărene, căci ideea «Daco-României» e o idee politică austriacă, zămislită nu pentru ca România să exercite atracțiune asupra Ardealului, ci viceversa, pentru ca Ardealul să exercite atracțiune asupra Principatelor Dunărene. Noi din parte-ne am protestat totdeauna contra ideei acesteia. Născută la Blaj, în secolul trecut, pe cînd la noi domneau încă fanarioții și nu era umbră de școală și de cultură națională, literați catolici crescuți în colegiul *«de propaganda fide»*, în fața cetății zidite pe șapte paturi de ruine, în fața Romei, au dat-o poporului de dincolo de Carpați ca o învățătură protejată pe atunci de guvernul central, căci avea scopul îndoit, întîi de-a opune o rezistență nouă maghiarilor pe atunci în opoziție, al doilea de-a crea în principatele noastre o stavilă contra Rusiei prin redeșteptarea conștiinței naționale amorțite. Fanatica iubire a anteluptătorilor blajeni și a poporului lor pentru Casa de Austria e o dovadă în trecut și în prezent pentru aserțiunea noastră, că Șincai, Petru Maior și ceilalți nu și-au închipuit niciodată «Daco-România» într-alt chip decît ca o unire a tuturor provinciilor române sub sceptrul Casei de Austria. Cum că aceeași idee bate cîmpii în o seamă de capete nu e vina noastră, mai cu samă nu a celora cari au protestat pururea contra esperimentelor periculoase cari s-au încercat pînă acuma cu această idee.

Dar ascuțișul aestei idei care și-au făcut traiul se poate rupe o dată pentru totdauna, îndată ce guvernul din Pesta ar înceta a combate tendențele legitime ale populațiunilor, căci deie-ni-se voie a susține că, precum statul și națiunea maghiară au existat sute de ani fără unitatea de religie și de limbă, mai poate exista și de acuma înainte sute de ani fără a urmări idealul *«regnum unius linguae»*. Unitatea de limbă e un fapt ce rezultă din deosebite împrejurări etnice și în urma unor legi istorice, nu însă rezultatul unor legi scrise pe hîrtie și menite a nu se realiza niciciînd, tocmai pentru c-au fost stabilite.

Nici legi restrictive, însă [nici] cele coercitive nu se pot opune pe deapururea unor stări de lucruri de o putere elementară. Omul înțelept de stat lasă cursul natural al lucrurilor și nu oprește decît abaterile periculoase ale curentului.

Noi credem că nici în Ungaria ideile politice estreme și exagerate nu sînt ideile naturale ale poporului maghiar. Pretutindeni demagogia, avidă după putere și după voturile alegătorilor, exagerează toate cestiunile în paguba țărei lor respective și, c-o superficialitate vrednică de inferioritatea intelectuală și fizică a acestui soi de oameni, crede a putea săca mări și pustii țări printr-o trăsătură de condei. Rasa maghiară, tolerantă de felul ei, n-ar trebui să lunece pe acest povîrniș pericolos, căci ura și dezbinarea înlăuntru, iată ceea ce doresc inamicii regatului unguresc, pentru a-și crea unelte lesne de mînuit în contra existenței acelui stat : o existență la care ținem și noi de dincoace de Carpați pentru multe și varii cuvinte.

[24 februarie 1879]

I

UNIREA TRANSILVANIEI CU ROMÂNIA

— Răspuns la afirmațiuni tendențioase —

Ziarul catolic Basler Volksblatt *publică în numărul său de la 12 August următorul răspuns în care se pun la punct afirmațiunile unui colaborator al ziarului că unirea noilor provincii cu Regatul României ar fi fost obținută numai prin teroarea românească și că în România de azi minoritățile naționale și religioase ar avea o soartă de iloți* *.

«Marea adunare națională de la Alba-Iulia care *a proclamat* (nu cum spune colaboratorul *ar fi proclamat)* unirea Transilvaniei cu Regatul României n-a avut să înfrunte nici o teroare românească. Nici n-a existat o astfel de teroare. Această adunare, la care au participat peste 100.000 reprezentanți ai Românilor din Transilvania și Banat (cum se putea citi și în ziarele ungurești de atunci din Budapesta) a avut ce-i drept să înfrunte o presiune, dar această presiune căuta să împiedice unirea.

La 1 Decembrie 1918 armatele române nu trecuseră încă frontiera de atunci a Transilvaniei. Dimpotrivă, la Cluj, în imediata apropiere a Alba-Iuliei se găsea încă o armată ungurească de peste 30.000 secui sub comanda generalului Sigl. La Sibiu, alt oraș tot atît de învecinat, se găsea încă o armată germană de vreo 60.000 soldați sub comanda feldmareșalului Mackensen. Alte detașamente ungurești mai mici se găseau încă în aproape toate orașele din Transilvania. Toate gările erau încă ocupate de soldați unguri, cari căutau să împiedice cu orice preț ca reprezentanții poporului român să poată ajunge la Alba-Iulia (în acele zile numeroși reprezentanți români *au fost* arestați de acești soldați, maltratați și cîțiva chiar împușcați).

Sub *această* presiune a avut loc adunarea de la Alba-Iulia și sub *această* presiune s-a proclamat acolo unirea Transilvaniei cu Regatul României.

Consiliul Dirigent, instituțuit de adunarea națională, ținea încă o ședință la Alba-Iulia cînd armata lui Mackensen a trecut, în retragerea sa, prin oraș (2 Decembrie).

Armata română a sosit la Sibiu, oraș situat la 30 km de la frontieră, către mijlocul lunii Decembrie, la Alba-Iulia și la Cluj chiar mai tîrziu. Ea n-a venit *să cucerească* Transilvania, ci a venit chemată de populațiunea civilă neînarmată ca s-o apere contra exceselor trupelor

---

* *Textul de față, în care se găsește cuprins și articolul de răspuns «la afirmațiuni tendențioase», reprezintă* raportul *trimis de Lucian Blaga Ministerului Propagandei Naționale (Vezi: Arhivele Centrale de Stat, fond M.P.N., dosar 3,* ff. 46—48). *De aceea și explicațiile pe care poetul le formulează în fraza introductivă. Deși* articolul *în sine nu este semnat, numeroase alte referințe din materialele diplomatice ne îndreptățesc să-l atribuim lui Blaga. Reproducem aici numai varianta românească, deoarece versiunea germană — cea care a văzut lumina tiparului — nu se află în fondul documentar cercetat, iar colecția ziarului în cauză nu ne-a fost accesibilă.* [n. edit.].

austro-ungare, în retragere de la fronturi și deja în plină descompunere. În aceleași împrejurări s-a făcut și unirea Basarabiei și a Bucovinei.

Autorul articolului la care răspund aci afirmă că în această Românie unită *„două milioane de cetățeni minoritari sunt iloți"* și că *„plîngerile lor nu sunt ascultate de Societatea Națiunilor"*.

Iloți — este mai mult decît o exagerare. Se prea poate ca aceste minorități să aibă și plîngeri întemeiate, dar plîngerile adresate Societății Națiunilor numai întemeiate nu erau.

Cîteva exemple scurte.

În plîngerea adresată Societății Națiunilor, minoritățile ungurești se plîng că statul român le-a înstrăinat numeroase școli, prefăcîndu-le în școli românești. Ele sunt înșirate cu numele. Astfel de școli sunt spre pildă școlile ungurești din comunele Catcău, Dăbîca, Cricău, Vingrad, Feleac, Uilacu, etc. Cauza înstrăinării lor ? Conform statisticilor ungurești, aceste comune aveau o populațiune de : Catcău : 1240 Români și 68 Unguri ; — Dăbîca : 1216 Rom[âni] și 54 Ung[uri] ; — Vingrad : 1249 Rom[âni] și 43 Ung[uri] ; — Feleac : 512 Rom[âni] și 59 Ung[uri] ; — Uilacu : 996 Rom[âni] și 61 Ung[uri] și așa mai departe.

În aceste comune locuite aproape exclusiv de Români nu existau decît școli ungurești în cari nu se învăța decît ungurește. Se poate oare afirma că minoritățile au avut dreptul să se plîngă Societății Națiunilor pentru aceste școli ? Nu era mai mult decît just ca ele să fie prefăcute în școli de limba populațiunii ? Cine ar putea s-o conteste ?

Exemplele ar putea fi continuate, dar și aceste puține sunt suficiente pentru a dovedi oricui cît de puțin întemeiate — în general — sunt plîngerile minorităților, mai ales cînd vom mai adăuga că aceste minorități au azi cel puțin atîtea școli cîte aveau în Transilvania de sub dominațiunea ungurească».

[1928]

II

Către Direcția revistei
«Ecclesiastica»
Freiburg

Berna, 6 Decembrie, 1928.

Mult stimate Domnule Director,

Vă rog să îmi publicați cîteva rînduri în valoroasa Dvs. revistă.

În *Ecclesiastica* din 10 noiembrie 1928 au apărut două articole despre România : *Înaintea unor bătălii culturale hotărîtoare din România* și *O niuă armă românească destinată distrugerii minorităților naționale și eclesiastice*. Ar depăși cu mult cadrul unei scrisori dacă ar fi să rectific toate zvonurile și afirmațiile născocite ce mișună în cuprinsul celor două articole ! Îngăduiți-mi, vă rog, spre mai buna orientare a stimaților dvs. cititori, să mă opresc la cîteva puncte principale din informațiile transmise de corespondentul dvs. Revista *Ecclesiastica* are ca subtitlu *«Documente și informații privind istoria contemporană a bisericii»*. Este, prin urmare, în interesul tuturor creștinilor și în acela al istoriei

bisericii, ca adevărul documentării să nu fie trecut sub tăcere, iar informațiile să fie lipsite de orice adaosuri părtinitoare.

În articolul intitulat *Bătăliile culturale hotărîtoare din România*, corespondentul dvs. afirmă, spre pildă, următoarele : «*Guvernul* (român) *își continuă campania de nimicire a viitoarei intelectualități a minorităților eclesiastice. În Satu Mare s-au înscris la bacalaureat 259 de candidați, dintre care comisia a trecut doar 85... Amărăciunea părinților a depășit toate limitele, căci ei nu pot pricepe de ce guvernul îi declară pe elevii catolici și protestanți imposibili tocmai la bacalaureat...*» Corespondentul dvs. recunoaște că în întreaga țară și-au luat bacalaureatul doar 39% din candidații înscriși. Atunci de ce interpretează eșecul elevilor sătmăreni drept o «nedreptate» săvîrșită împotriva elevilor «catolici» ? Că atît de numeroși școlari nu au făcut față exigențelor examenului de bacalaureat este un fenomen general, răspîndit în întreaga țară, la români și la ne-români. Este aceasta, firește, o situație anormală, dar tot atît de puțin un semn al «*luptei culturale împotriva catolicilor*». Corespondentul dvs. susține mai departe : «*Kipa anunță de asemeni că guvernul* (român) *plănuiește expulzarea tuturor muncitorilor catolici, chiar și români... România intenționează deci să-și ușureze rezolvarea problemei minorităților prin mijloace violente, prin*

Bern, den 6. Dezember, 1928

Sesr geehrter Herr Direktor,

Darf ich Sie bitten, einige Zeilen in Ihrer werten Zeitschrift zu veröffentlichen. In der Ecclesiastica **vom 10. November 1928 sind zwei Artikel über Rumänien erschienen :** Vor schwerwiegenden kulturellen Kämpfen in Rumänien **und** Eine neue rumänische Waffe zur Vernichtung der nationalen und kirchlichen Minoritäten. **Es müsste den Rahmen eines Briefes weit überschreiten, wollte ich alle die Gerüchte und aus der Luft gegriffenen Behauptungen berichtigen, wovon** es **in den beiden Artikeln wimmelt ! Erlauben Sie mir bitte, zur besseren Orientierung Ihres geschätzten Leserkreises einige Hauptpunkte aus den Nachrichten Ihres geehrten Korrespondenten herauszugreifen. Ihre Zeitschrift** Ecclesiastica **führt den Untertitel** «Dokumente und Nachrichten zur zeitgenössischen Kirchengeschichte». **Es liegt also doch wohl im Interesse aller Christen und der Kirchengeschichte, wenn bei der Dokumentation die Wahrheit nicht verschwiegen wird und die Nachrichten frei von voreingenommener Aufmachung sind.**

In dem Schwerwiegende kulturelle Kämpfe in Rumänien **betitelten Artikel behauptet Ihr Korrespondent z.B. Folgendes : «Die (rumänische)** Regierung setzt ihren Feldzug zur Vernichtung der künftigen Intelligenz der kirchlichen Minderheiten fort. In Szatmar meldeten sich 259 Maturanten, von ihnen allen liess die Kommission 85 passieren... Die Erbitterung der Eltern erreichte die äussersten Grenzen, denn sie können nicht einsehen, warum die Regierung die katholishen und protestantischen Schüler just erst bei der Reifeprüfung unmöglich macht...» **Ihr Korrespondent gibt zu, dass im ganzen Lande nur 39 der Maturanden die Prüfung bestanden haben. Warum interpretiert er denn die Niederlange der Szatmarer Schüler als eine «Ungerechtigkeit» gegen «katholische» Schüler ? Dass so viele Schüler den Anforderungen der Maturitätsprüfung nicht gonügt haben, ist eine allgemeine Erscheinung, die sich über das ganze Land, über Rumänien und Nichtrumänen erstreckt. Das ist gewiss keine normale Situation, aber ebensowenig ein Zeichen für einen „kulturellen Kampf gegen die Katholiken". Ihr Korrespondent behautet weiter :** «Kipa meldete aucs bereits, dass die **(rumänische)** Regierung die Ausweisung aller katholischen und protestantischen Arbeiter plant... Rumänien will sich also die Lösung des Minderheitsproblems durch das Gewaltmittel erleichtern, 300.000 rumänische, aber nicht-orthodoxe Bürger zu vertreiben». **Erinnert dies nich an «Völkerwanderung» ? Der Unterzeichnete versteht wirklich nicht, wie man einer so «unsinnigen Nachricht» (wie Ihr Korrespondent selbst sagt) Glauben schenken kann. Wäre denn so etwas auch nur technisch durchführbar ? Die rumänische**

alungarea a 300.000 de cetățeni, români dar ne-ortodocși». Nu amintește oare aceasta de «migrația popoarelor» ? Subsemnatul nu pricepe efectiv cum se poate da crezare unei *«informații atît de absurde»* (cum o socotește însuși corespondentul dvs). Și ar fi așa ceva măcar tehnic realizabil ? Guvernul român a luat într-adevăr doar cîteva măsuri obișnuite privind controlul străinilor, măsuri de felul celor curente și în alte țări europene. Aceste măsuri de la sine înțelese sunt numite de corespondentul dvs. «anticatolice». Firește, deoarece România este imaginată ca o țară a celor mai imposibile posibilități.

În celălalt articol, referitor la *O nouă armă românească destinată distrugerii minorităților naționale și eclesiastice* se afirmă printre multe altele : *«Drept modalitate eficientă este recent socotită a fi ruinarea materială a ne-românilor. Christea Miron, patriarhul ortodox din București... a declarat de curînd reprezentanților presei că — ar fi arătat acest lucru ministrului muncii — ne-românii (după naționalitate) nu pot fi angajați atîta timp cît există funcționari și muncitori români șomeri... În realitate însă, această campanie se îndreaptă nu împotriva străinilor, ci împotriva cetățenilor români de altă naționalitate și deci de religie neortodoxă»*. În ce mă privește, într-adevăr nu îmi amintesc cînd și unde patriarhul Miron Cristea ar fi declarat așa ceva reprezentanților presei. Dar chiar de ar fi făcut-o ! În mod sigur ar fi voit să-i apere pe muncitorii români (fără deosebire de naționalitate) împotriva unei invazii de muncitori străini. (Nu procedează în același fel toate țările europene ?)

Regierung hat in Tat und Wahrheit lediglich einige gewöhnliche Massnahmen hinsichtlichtlich der jährlichen Fremdenkontrolle getroffen, wie solche auch in anderen europäischen Ländern üblich sind. Diese selbstverständlichen Massnahmen werden von Ihrem Korrespondenten als «antikatholisch» bezeichnet. Natürlich weil man sich Rumänien als ein Land der unmöglichsten Möglichkeiten vorstellt.

In dem anderen Artikel über Eine neue rumänische Waffe zur Vernichtung der nationalen und kirchlichen Minoritäten **wird neben vielem anderen behauptet :** «Als wirksamstes Mittel wird neuerdings die materielle Ruinierung der Nichtrumänen erachtet. Christea Miron, der orthodoxe Patriarch von Bukarest... erklärte unlängst den Vertretern der Presse, er habe den Minister für Arbeit angewiesen, dass Nichtrumänen (der Nationalität nach) keine Anstellung erhalten können, so lange arbeitslose rumänische Angestellte und Arbeiter anzutreffen sind... In Wirklichkeit richtet sich aber dieser Feldzug nicht gegen die Landesfremden, sondern gegen rumänische Staatsbürger nicht rumänischer Nationalität und demzufolge nichtorthodoxer Religion». **Ich erinnere mich wirklich nicht, wann und wo der Patriarch Miron Cristea so etwas den Vertretern der Presse erklärt hätte !**

Und wenn auch ! Er hätte sicherlich nur an eine Verteidigung der rumänischen Arbeiter (ohne Unterschied der Nationalität), gegen eine Invasion von fremden Arbeitern gedacht. (Tun das nicht alle europäischen Länder ?). Ihr Korrespondent wittert in allen rumänischen Gesetzesmassnahmen eine «antikatholische Schikane». **Er ist ob seiner Einbildungen, worunter er so sehr leidet, wahrlich zu bedauern.**

Ueber die anderen vielen lokalen Kleinigkeiten, wovon. Ihr Korrespondent zu berichten weiss, habe ich mich informieren lassen und werde Ihnen nächstens über Alles Bescheid geben. Jedenfalls können Sie, geehrter Herr Direktor, sicher sein, dass die neue rumänische Regierung die besten Absichten hat, das Minoritäten- und das kirchliche Problem im Sinne allseitiger Verständigung zu lösen. (Man siehe das Regierungsprogramm der rumänischen Bauernpartei im Bund **vom 5 Dezember 1928). Ich fürchte indes, dass man der Ueberbrückung der bestehenden Schwierigkeiten durch Artikel von der Art derjenigen Ihres werten Korrespondenten, wirklich keinen guten Dienst leistet.**

In vorzüglicher Hochachtung,
Lucian Blaga

Corespondentul dvs. adulmecă în toate măsurile legislative românești o «șicană anticatolică». Din pricina închipuirilor sale, de care suferă rău, el este cu adevărat de plîns.

M-am interesat în privința celorlalte numeroase mărunțișuri locale despre care corespondentul dvs. știe să informeze, și vă voi aduce în curînd totul la cunoștință. În orice caz, puteți fi sigur, Domnule Director, că noul guvern român are cele mai bune intenții în ce privește rezolvarea problemelor minorităților și a problemei religioase în sensul unei înțelegeri multilaterale. (A se vedea *Programul guvernamental al partidului țărănist român* din *Unirea*, 5 dec. 1928). Mă tem însă că articole de felul celor scrise de stimatul dvs. colaborator nu sunt de natură să contribuie la lichidarea dificultăților existente.

Cu deosebită stimă,
Lucian Blaga

III

REFERITOR LA «STATUS»-UL CATOLIC DIN TRANSILVANIA

În *Vaterland* din 5 martie a apărut sub titlul *Voința de reunificare sau lupta culturală în Ardealul românesc* un articol semnat dr. Romanus. El cuprinde cîteva ieșiri dure și nedrepte și cîteva informații privind presupuse urmăriri ale minorităților din Transilvania de către guvernul român. Mai întîi unele rectificări istorice. Dr. Romanus, pornind de la poziția privilegiată a sașilor din Transilvania în vremuri mai vechi, susține că *«nicăieri pe lume naționalitățile nu s-au bucurat de mai multă libertate decît pe teritoriul imperiului (maghiar) al Sfîntului Ștefan»*. Mulțumim pentru o astfel de istoriografie! Într-adevăr, sașii (o populație de cel mult 250.000 suflete), în calitate de coloniști, aduși în Transilvania în scopuri neîndoielnic politice de către regii maghiari, au beneficiat de nenumărate privilegii. Dar Dr. Romanus pare din păcate să uite, sau numai se preface a uita, cît au îndurat cele 4 milioane de români transilvăneni sub aceeași dominație maghiară. Privilegiile sașilor erau tocmai un mijloc de asuprire a românilor. Toate acestea, Dr. Romanus le trece sub tăcere, deși românii au alcătuit, atunci ca

---

Zum Katolischen Status in Siebenbügen

Im Vaterland **vom 5. März ist unter dem Titel** Wiedervereinigungswille oder Kulturkampf in Rumänisch-Siebenbürgen **ein von Dr. Romanus unterzeichneter Artikel erschienen. Er enthält manche scharfe und ungerechte Auslassungen und manche ungenaue Informationen über vermeintliche Verfolgungen von Minderheiten in Siebenbürgen seitens der rumänischen Regierung. Vor allem einige historische Berichtigungen. Dr. Romanus, ausgehend von der privilegierten Stellung der siebenbürgischen Sachsen in früherer Zeit, behauptet,** «das nirgends auf der Welt die Nationalität mehr Freiheit genossen haben, als eben im (ungarischen) Reiche des hl. Stephan». **Wir bedanken uns für eine solche Geschichtsschreibung! Tatsächlich hatten die Sachsen (eine Bevölkerung von höchstens 250.000 Seelen) als Kolonisten, die von der ungarischen Königen mit unzweideutigen politischen Absichten in Siebenbürgen angesiedelt wurde, zahlreiche Privilegien. Aber Dr. Romanus scheint leider zu vergessen, oder stellt sich nur, wie wenn er vergessen hätte, was die**

și acum, majoritatea populației transilvănene. Dr. Romanus își îngăduie să trateze arbitrar istoria țării despre care scrie și să debiteze fără rezerve absurdități precum aceea că românii au emigrat în Transilvania în veacul al 13-lea. Este uimitor cît de departe se poate merge cu ura. Dr. Romanus preia această teză născocită de istoricii maghiari, în pofida celor mai limpezi fapte istorice care dovedesc în chip evident continuitatea românilor în Transilvania încă din vremea colonizării romane a Daciei. Să ne fie îngăduite cîteva cuvinte în legătură cu tema principală a articolului dr. Romanus : anume, în problema «status»-ului catolic în Transilvania. Este adevărat că profesorul clujean dr. Ghibu a scris de mai multe ori despre nelegitimitatea acestei organizări catolice ; este de asemenea adevărat că același profesor a publicat cărți, în care face diferite propuneri precise pentru o unire de un fel aparte a românilor cu Roma. Dar nu este adevărat că guvernul român și-ar fi însușit cumva opiniile dr. Ghibu. Credem tocmai că suntem în măsură să afirmăm că ideile dr. Ghibu nu se bucură de simpatie printre românii ortodocși. Despre o *«voință de reunificare»* cu Roma, ca mișcare, nu poate fi vorba ; dar tot atît de puțin despre o luptă culturală în Transilvania în favoarea «status»-ului catolic. Profesorul Iorga, primul ministru român, a făcut de curînd în parlamentul țării cîteva declarații importante. Astfel, el a afirmat că guvernul român este gata, în acord cu concordatul încheiat cu Sf. Scaun, să aducă în fața acestuia întreaga problemă a «status»-ului catolic din Transilvania. Iorga a spus textual : *«Nu avem intenția de a prejudicia pe cineva. Vom recunoaște orice organizație a cărei bază legislativă poate fi dovedită. Organizațiile autorizate ale bisericii catolice trebuie să stea la dispoziția întregii biserici catolice în ambele ei forme. Și aceasta sub autoritatea aceluia care este în România capul bisericii catolice, și sub controlul financiar*

---

4 Milionen Siebenbürger Rumänen unter derselben ungarischen Herrschaft gelitten haben. Die Privilegien der Sachsen waren eben ein Mittel zur Unterdrückung der Rumänen. Alldies übergeht Dr. Romanus mit Schweigen, obwohl die Rumänen früher, wie heute, die erdrückende Mehrheit der Bevölkerung Siebenbürgens bildeten. Sodann erlaubt sich Dr. Romanus mit der Geschichte des Landes, über das er schreibt, willkürlich umzuspringen und ohne Scheu Absurditäten vorzutragen, wie diejenige, dass die Rumänen erst im 13. Jahrhundert nach Siebenbürgen eingewandert seien. Es ist erstaunlich, wie weit man mit der Gehässigkeit gehen kann. Dr. Romanus nimmt nämlich diese von ungarischen Historikern erfundene tendenziöse These an, entgegen den klarsten geschichtlichen Tatsachen, die die historische Kontinuität der Rumänen in Siebenbürgen schon seit der römischen Kolonisation Daciens offenkundig beweisen. Aber lassen wir die historischen Betrachtungen beiseite. Man erlaube uns einige Worte zum Hauptthema des Artikells von Dr. Romanus : nämlich zur Frage des katholischen Status in Siebenbürgen Es ist wahr, dass der Klausenburger Professor Dr. Ghibu über die Ungesetzlichkeit dieser katholischen Organisation öfters geschrieben hat ; es ist ebenfalls wahr, dass derselbe Professor Bücher veröffentlicht hat, in denen er bestimmte Vorschläge für eine Vereinigung besonderer Art der Rumänen mit Rom macht. Aber es entspricht nicht den Tatsachen, dass die rumänische Regierung sich irgendwie die Meinungen von Dr. Ghibu zu eigen gemacht habe. Wir glauben geradezu behaupten zu können, dass unter den rumänischen Ortodoxen gar keine Sympathie für die Ideen von Dr. Ghibu besteht. Von einem «Wiedervereinigungswillen» mit Rom als Bewegung kann keine Rede sein ; aber ebenso wenig von einem Kulturkampf in Siebenbürgen um den katholischen Status. Professor Iorga, der rumänische Ministerpräsident, hat unlängst im rumänischen Parlament einige wichtige Erklärungen gemacht. Er erklärte, die rumänische Regierung sei bereit, in Uebereinstimmung mit dem Konkordat mit dem hl. Stuhl, die ganze Frage des katholischen Status in Siebenbürgen vor dem hl. Stuhl zu bringen. Iorga sagte wörtlich : «Wir haben

al statului român». Totodată, prim-ministrul Iorga a declarat că a fost trimis la Roma ministrul Pop, care este catolic, spre a lua cunoștință de opinia Sf. Scaun în problema «status»-ului catolic în Transilvania (conf. *Neamul românesc* din 15 februarie 1932). Aceasta este situația în care se află astăzi această chestiune controversată. Nu este decît de regretat că minoritari ca dr. Romanus dau unor probleme atît de confuze proporții imaginare, spre a le putea utiliza în favoarea unei propagande cu caracter politic.

Dr. Transylvanus

(Versiune românească de Viorica NIȘCOV)

---

nicht die Absicht, jemand zu schädigen. Eine jede Gründung, deren rechtliche Grundlage bewiesen werden kann, werden wir anerkennen. Die genehmigten Gründungen der katholischen Kirche müssen der ganzen katholischen Kirche in ihren beiden Formen zur Verfügung stehen. Und dies unter der Autorität desjenigen, der in Rumänien das Haupt der katholischen Kirche ist, und unter der finanziellen kontrolle des Rumänischen Staates». **Gleichzeitig erklärte Ministerpräsident Iorga, dass Minister Pop, der katholisch ist, nach Rom gesandt werde, um die Meinung des hl. Stuhles in der Frage des katholischen Status in Siebenbürgen einzuholen (vgl.** Neamul românesc **von 15 Februar 1932). Das ist die Lage in der sich die strittige Frage heute befindet. Es ist nur zu bedauern, dass Minoritare wie Dr. Romanus solchen schwebenden Angelegenheiten imaginäre Proportionen geben, um sie zu Propaganda mit politischen Charakter beützen zu können.**

Dr. Transylvanus

POST-SCRIPTUM

Prin textele încredințate acum pentru prima oară tiparului românesc ne propunem să reliefăm un episod mai puțin cunoscut din activitatea lui Lucian Blaga ca atașat de presă la Legația României din Elveția, funcție ce i-a oferit prilejul de a participa direct, prin mesaje și diverse articole, la contracararea propagandei cercurilor revizioniste maghiare din anii 1928—1931.

Preluîndu-și, în aprilie 1928, postul la Legația din Berna, Lucian Blaga se confruntă cu numeroase probleme politice, unele deosebit de complexe, nemaiîntîlnite la Varșovia și Praga, unde poetul și filosoful român activase în anii anteriori. «Rapoartele săptămînale» *despre presa elvețiană, trimise la Ministerul de Externe din București, redactate cu grijă și cu multă putere de pătrundere a realităților zilei, includ tot mai frecvent aspecte referitoare la acțiunile cercurilor revizioniste străine de denigrare a realităților specifice provinciilor românești, de denaturare a semnificațiilor marelui act al Unirii din 1918 și a politicii guvernului de la București față de minoritățile naționale sau față de anumite confesiuni religioase.*

În vara anului 1928, de pildă, Consiliul Ligii Națiunilor discutase «chestiunea optanților unguri», *iar presa elvețiană s-a oprit îndelung asupra acestei controversate probleme. Astfel încît, la 15 iunie 1928, Lucian Blaga expediază guvernului român un lung raport, cu următoarea subliniere finală :* «Nu pot să închei acest raport fără a atrage atențiunea asupra unui amănunt nu lipsit de importanță. Și anume : impresia ce se desprinde din unele comentarii, indiferent de atitudinea lor în această chestiune, e că afacerea optanților va mai ajunge probabil într-o formă sau alta în fața Consiliului Ligei Națiunilor».

Agitația revizionistă, antiromânească, își avea sursa în activitatea politică desfășurată de guvernul horthyst. În mai 1927, contele Bethlen, primul ministru, ținuse un discurs în fața membrilor partidului unitar maghiar, declarînd fără ocolișuri că : «În zilele Regelui Matei și în epoca Anjou-ilor au fost cele mai sclipitoare zile ale națiunii maghiare», *pentru ca, imediat, să elogieze prietenia stabilită de guvernul său cu guvernul lui Mussolini, dictatorul fascist al Italiei, care :* «...cu privirea sa genială a recunoscut marea valoare a națiunii maghiare și a onorat-o în viața internațională...». *Bethlen explica, de altfel, în ce consta această așa-zisă* «onoare» *poli-*

tică : «Noi nu sîntem îndrăgostiți de Tratatul de la Trianon. Noi sîntem cei din urmă care ne vom ruga Ligei Națiunilor, sau în fața altcuiva, ca el să fie respectat de la întîia pînă la ultima literă. Dimpotrivă, noi sîntem dispuși ca el să fie schimbat» [1].

Politicienii revizioniști de la Budapesta, beneficiind de concursul unor congregații catolice și de «binecuvîntarea» cercurilor politice conservatoare și naționaliste din Germania, Italia și Austria au dezlănțuit — în preajma aniversării unui deceniu de la evenimentele din decembrie 1918 — o campanie orchestrată de denigrare a României. La 12 august 1928, ziarul Basler Volksblatt — *«de culoare politică catolic-conservatoare», cum notează Lucian Blaga — publică un articol calomnios cu privire la Unirea Transilvaniei cu Țara și la politica guvernului român față de unele minorități și culte. Blaga redactează un răspuns, care, pe temeiul regulilor din totdeauna ale presei, apare în paginile aceleiași gazete. (Vezi articolul* Unirea Transilvaniei cu România). *Cititorul va observa, desigur, rigoarea informațiilor și aprecierilor poetului, întregul răspuns bazîndu-se pe fapte concrete, prezentate sobru, interogațiile îndemnîndu-i pe «destinatari» să judece cu nepărtinire de partea cui se află adevărul.*

Cum publicațiile catolice elveține își intensifică propaganda antiromânească, atașatul de presă trimite la București, lui Eugen Filotti, următoarea scrisoare :

Serviciul presei
No. 2052

Berna, 5 Decembrie 1928

Domnule Director,

Am onoarea a vă atrage atențiunea asupra unor articole foarte tendențioase apărute în revista catolică «Eccleziastica» de la Fribourg. «Eccleziastica» e organul agenției catolice internaționale de informație. Articolele le alătur atît în original cît și în rezumat.

De asemenea am alăturat la acest raport și o copie a scrisoarei **pe care subsemnatul am adresat-o Directorului revistei «Eccleziastica» cu rugămintea de a o publica în revistă. În răspunsul meu pun la punct principalele chestiuni despre care se vorbește în articolele apărute. Asupra altor cîtorva amănunte despre cari personal nu am cunoștință, vă rog să binevoiți a dispune să fiu exact informat, pentru ca să le pot comunica în adevărata lor lumină Directorului revistei «Eccleziastica». Amănuntele despre cari doresc informațiuni le-am substras cu creion roșu în articole.**

Lucian Blaga
atașat de presă [2]

Eugen Filotti îi trimite lui Lucian Blaga «informațiile» privitoare la «amănuntele» ce le voia clarificate, astfel încît atașatul de presă își redactează răspunsul către revista Eccleziastica.

Articolul pe care îl reproducem, în anexă, în germană, s-a tipărit în revistă. Colecția acesteia nu există în țară. Textul este, însă, semnat *de Lucian Blaga și, ca atare, îi aparține, redactîndu-l și în versiune română. Articolul conține cîteva idei care vor reține fără îndoială atenția cititorului de astăzi.*

La începutul anului 1931, în ziarul Vaterland, *din Lucerna, ziar de orientare «catolică-conservatoare» condus de J. Winiger și Dr. F. Burhler, apare alt articol tendențios despre realitățile din România, astfel încît atașatul de presă de la Berna le scrie superiorilor săi din București :*

Serviciul presei
Nr. 21

Berna, 10 Ianuarie, 1931.

Domnule Director,

Am onoarea a vă trimite alăturat un articolaș apărut în «Vaterland» (6 Ianuarie 1931) de la Lucerna privitor la exproprierea bisericilor ungurești din Transilvania. Vă rog să binevoiți a dispune să mi se răspundă de urgență întrucît

[1] Arhivele Centrale de Stat, București, Fond M.P.N., dosar 3, f. 26—31. Textele, în versiune română, din ziarul *Pester Lloyd*, nr. 99 din 3 mai 1927.
[2] Conf. supra, nota 1, *ibidem*, dosar 179, f. 1.

datele cuprinse în articolaș corespund adevărului. Aș dori de asemenea să știu cel puțin aproximativ cam cîți țărani unguri au fost împroprietăriți din moșiile bisericești despre care se vorbește.

Lucian Blaga [3]

Prelații unor culte din Transilvania au fost profund afectați, ca și, de altfel, moșierii români și grofii unguri, de reforma agrară a guvernului nostru, chiar limitată cum a fost aceea. Reprezentanții aristocrației conservatoare de pe întinsul României Mari ar fi dorit ca realitățile sociale să rămînă în secolul XX aidoma celor de pe vremea regilor dinastiei Anjou.

Autoritățile de la București îi expediază, așadar, lui Blaga statistica solicitată, din care rezultă că aproximativ 75% din pămînturile bisericești expropriate din Ardeal au fost date țăranilor unguri și secui. Nu am putut descoperi răspunsul publicat de Lucian Blaga în Vaterland, *dar însăși maniera de a-l pregăti demonstrează perspicacitatea politică, obiectivitatea aprecierilor scriitorului român, gîndirea sa străină de orice discriminare și resentiment naționalist prestabilit.*

În septembrie același an are loc al Geneva Congresul al VII-lea al Minorităților, *despre care Blaga raportează Ministerului Afacerilor Străine de la București următoarele :*

Serviciul presei
No. 237

Berna, 2 Septembrie 1931

Domnule Director,

Am onoarea a vă aduce la cunoștință că cu ocazia Congresului VII al Minorităților ce a avut loc zilele acestea la Geneva s-a distribuit membrilor Congresului un memoriu tipărit pe 700 pagini cu privire la situația minorităților din diverse țări. Atît eu cît și legațiunea din Geneva am încercat să obținem memoriul, dar n-am izbutit, deoarece exemplarele disponibile nu au ajuns nici pentru membrii Congresului. Sunt însă informat că peste cîteva zile se va pune în vînzare un nou stoc de exemplare ce vor sosi de la Viena. Voi căuta atunci să vă procur un exemplar.

Lucian Blaga [4]

Polemica nu se încheie, ci reizbucnește la începutul anului 1932, cînd ziarele elvețiene de orientare catolică vor critica guvernul român, acuzîndu-l aberant pentru «prigonirile la cari ar fi supus status-ul catolic din Transilvania», *luînd drept pretext cîteva articole și cărți publicate de profesorul Onisifor Ghibu.*

Lucian Blaga raportează la București, ca de obicei cu promptitudine, următoarele :

Serviciul presei
Nr. 31

Berna, 25 Ianuarie 1932

Domnule Director,

Am onoarea a vă trimite alăturat un articol apărut în ziarul catolic Neue Berner Nachsichten **(20 Ianuarie 1932) și răspîndit de agenția de presă catolică internațională (Kipa). E vorba în acest articol îndeosebi de prigonirile la cari ar fi supus statusul catolic din Transilvania. E vorba în acest articol pe larg și despre niște cărți ale d-lui Onisifor Ghibu, date ca exemple de prigoană anticatolică.**

[3] *Ibidem*, Fond M.P.N., dosar 202, f. 69.
[4] *Ibidem*, dosar 987, f. 1.

Am onoarea a vă ruga să binevoiți a remite spre studiere acest articol celor în drept — și dacă credeți de cuviință a dispune să mi se trimită indicațiunile necesare pentru o eventuală punere la punct.

L. Blaga [5]

Eugen Filotti îl roagă pe secretarul de presă de la Berna să «urmărească» noua campanie de presă declanșată și să informeze despre «măsurile luate».

Deoarece lucrurile iau amploare, Lucian Blaga decide să se adreseze ministrului plenipotențiar român din Berna cu rugămintea ca acesta să reacționeze imediat. De asemenea, îi expediază lui Eugen Filotti următorul raport :

Serviciul presei
No. 86

Berna, 24 Martie 1932

Domnule Director,

Am onoarea a vă raporta asupra ecoului în presa elvețiană a chestiunii statusului catolic din Transilvania.

După cum am avut onoarea a vă raporta și în unul din trecutele mele rapoarte, chestiunea aceasta a stîrnit oarecare zarvă în presa locală.

Agenția de presă catolică internațională a răspîndit un articol despre părerile pe cari le are în chestiunea statusului catolic d. prof. Onisifor Ghibu, păreri exprimate de dînsul în diferite publicațiuni. Articolul agenției catolice a fost reprodus de mai multe fițuici fără importanță. Nici un singur mare ziar nu l-a publicat. Articolul l-am semnalat Direcțiunei presei în raportul meu No. 31 din 25 Ianuarie 1932 cu rugarea să mi se pună la dispoziție materialul necesar unui răspuns. De la Direcțiunea presei n-am primit însă materialul solicitat așa că acel articol al Agenției catolice a trecut fără replică.

Dăunăzi a apărut însă un articol mai lung în ziarul catolic de la Luzern «Vaterland» (5.III.1932) despre pretinse prigoniri la cari sunt supuse minoritățile din România. În articol se vorbește și despre cărțile d-lui Ghibu. Articolul e intitulat «Intenții de reunire sau luptă culturală în Transilvania ?» și e semnat Dr. Romanus (Anexa 1). Utilizînd anume declarații ale Domnului Prof. N. Iorga, Președinte de Consiliu, făcute în Parlament în chestiunea statusului catolic, am alcătuit un răspuns pe care l-am trimis ziarului «Vaterland» cu rugămintea de a-l publica. Alătur la acest raport și răspunsul meu pe care l-am semnat «Dr. Transylvanus» (Anexa 2).

Despre ecourile în străinătate ale publicațiilor d-lui prof. Ghibu vă puteți face o idee citind în original articolele în discuție.

Lucian Blaga

Răspunsul lui Lucian Blaga din august 1928, ca și cel din decembrie 1928, alături de textul semnat Dr. Transylvanus, *în martie 1932, articole de a căror existență nu s-a știut pînă azi, întregesc* bibliografia *publicisticii politice a marelui poet și filosof.*

Peste cîteva zile, la 28 martie 1932, Eugen Filotti îi expedia lui Blaga o scrisoare *interesantă în special pentru punctul respectiv de vedere exprimat de N. Iorga :*

Domnule Secretar de Presă,

Răspunzînd raportului Domniei Voastre No. 86 din 24 Martie a.c., avem onoarea a vă informa că suntem în total de acord cu răspunsul dat de D-voastră articolului apărut în ziarul VATERLAND **din Lucerna, cu privire la chestiunea status-ului catolic din Transilvania. Dacă nu v-am trimis înainte alte lămuriri în această chestiune este pentru faptul că la puține zile după primirea raportului D-Voastre No. 31, D-l Președinte al Consiliului de Miniștri N. Iorga a făcut în**

[5] *Ibidem*, dosar 987, f. 1.

Senat declarații publice despre această chestiune, care v-au ajuns la cunoștință pe calea presei și au fost de altfel în mod judicios folosite de D-Voastră în întîmpinarea trimisă ziarului VATERLAND. **Ne-ar interesa să aflăm dacă această întîmpinare a și fost publicată.**

Pentru cazul că chestiunea ar fi din nou ridicată, vă comunicăm mai jos textul următoarei apostile pusă de D-l Prim Ministru pe raportul D-Voastră : «Cartea profesorului Ghibu n-are nici un caracter oficial și n-avem s-o aprobăm, nici s-o dezaprobăm. Pentru așa numita chestiune a status-ului catolic neîncadrat în legile românești, se va începe prin negocieri cu Sf. Scaun. Tot ce se cuprinde, într-o formă nemeritat injurioasă, în unele foi străine, este o operă de simplă închipuire».

Subsecretar de stat
Eugen Filotti

Atît din «apostilă» cît și din «declarația» din Senat rezultă limpede opinia savantului și omului politic. N. Iorga de a nu confunda atitudinea și poziția oficială a României cu părerile unor persoane particulare. De aceea, în subtext, N. Iorga, ca și Blaga de altfel, se delimitează de ideile și opiniile profesorului O. Ghibu.

Într-un raport ulterior, Lucian Blaga va informa guvernul român că a «asigurat» publicarea «apostilei» lui N. Iorga într-un ziar elvețian de mare tiraj. Într-un fel, această polemică se încheie aici, dar falsele probleme agitate de propaganda horthystă nu vor înceta întreaga perioadă interbelică sub diverse forme, otrăvind atmosfera și așa instabilă a păcii europene.

Cîteva precizări necesare acum, în finalul rîndurilor noastre :

Cea dintîi privește necesitatea racordării efectelor ce se desprind din activitatea diplomatică a lui Lucian Blaga — ipostaziată în documentele pe care le prezentăm — la ansamblul gîndirii și activității scriitorului de-a lungul vieții sale. Fiind numai în primă instanță expresii ale unor atribuții strict profesionale, opiniile și atitudinile lui Blaga expuse pînă acum sînt în fond elemente structurale ale marelui poet și filosof al culturii românești, componente funcționale nu doar ale biografiei propriu-zise, ci ale biografiei spirituale. Ele trebuie, așadar, raportate la integralitatea sistemului blagian de valori.

În al doilea rînd, este necesar să subliniem continuitatea politicii românești în privința statutului minorităților, al naționalităților conlocuitoare, o continuitate desigur, în esență și nu în fenomenalitate. Deschis, cu sinceră bunăvoință și dorință de conviețuire pașnică, față de tot ceea ce înseamnă adevărată valoare umană și progres național, poporul român a înțeles întotdeauna, în ciuda atîtor vicisitudini ale istoriei, că singur spiritul de colaborare și coexistență reciproc avantajoasă poate garanta mersul înainte al societății.

Atunci cînd, însă, i-au fost puse sub semnul întrebării ori i-au fost atacate direct atributele inalienabile — independența, identitatea istorică, continuitatea și integritatea etno-geografică, într-un cuvînt : însuși dreptul la existență — poporul român a fost nevoit să se apere, cu forța rațiunii, a tratativelor diplomatice și nu cu forța armelor, cu puterea infailibilă a documentului istoric și nu cu falsuri în actele de identitate națională, așa cum, din păcate, s-a procedat nu o dată de către alții.

În sfîrșit, faptul că unele din realitățile care au generat obiectul documentelor de față își păstrează un anume coeficient de actualitate, aceasta este cu totul independent de voința noastră. Dacă întrebările ridicate cu perfidie, reavoință și în flagrantă neconcordanță cu realitatea, de către forțele ostile unității și independenței românești își conservă și astăzi virulența, utilizînd aproximativ aceleași mijloace de denaturare a adevărului istoric, atunci, pe drept cuvînt, răspunsurile la aceste întrebări sînt obligate, la rîndu-le, să fie reînnoite și afirmate, cu hotărîre, o dată mai mult.

Pavel ȚUGUI

[6] *Ibidem*, dosar 987, f. 27—28.

REPERE FUNDAMENTALE

«DEASUPRA TUTUROR GLORIILOR EFEMERE...»

Mircea ELIADE

Deasupra tuturor gloriilor efemere şi deşertăciunilor legate de patimile noastre omeneşti, un singur punct rămîne fix, neclătinat de nici o catastrofă istorică : geniul. Vechea Heladă a pierit de mult, dar geniul lui Homer, al lui Eschil sau al lui Platon a supravieţuit tuturor naufragiilor şi va supravieţui chiar dacă ultimul descendent al Greciei clasice va fi şters de pe suprafaţa pămîntului. Lumea medievală a dispărut de mult din istorie, dar opera lui Dante continuă să nutrească viaţa spirituală a milioane de cititori, din toate colţurile pămîntului. Dramele lui Shakespeare vor fi tot atît de «adevărate» chiar cînd istoria Angliei va fi uitată pînă şi de ultimii descendenţi. Orice s-ar întîmpla în destinul românesc, oricîte dezastre şi suferinţe ne-au mai fost urzite, nici o armată din lume, şi nici o poliţie, cît ar fi ea de diabolică, nu va putea şterge *Luceafărul* lui Eminescu din mintea şi din sufletul românilor.

În dragostea neamului românesc pentru cel mai mare poet al său, se desluşeşte setea de nemurire a comunităţii întregi. Un neam supravieţuieşte nu numai din istoria sa, ci prin creaţiile geniilor sale. Dacă vechea Heladă n-ar fi avut decît istoria sa, şi n-ar fi avut geniile ei, de la Homer şi pînă la Plotin, astăzi am fi ştiut despre heleni cam tot atîta cît ştim despre sciţi, elamiţi sau iliri ; adică, atîta cît sîntem obligaţi să învăţăm la şcoală (evident, presupunînd că, fără patrimoniul spiritual helen, ar mai fi fost posibil sistemul european de educaţie, ceea ce e cu totul improbabil). Istoria este prin definiţie devenire, transformare continuă, în cele din urmă deşertăciune. Zadarnic încearcă un rege sau un despot să-şi clădească statul pentru eternitate. O formă istorică, chiar dacă ar fi perfectă, este totdeauna precară ; durează un anumit număr de ani, sau de decenii, şi apoi lasă locul unei alte forme istorice. Nici un fel de «eternitate» nu este îngăduită organismelor politice şi sociale. Singura «eternitate» acceptată de istorie este aceea a creaţiilor spirituale. Care, bineînţeles, reflectează şi specificul naţional al gîntei creatorului, şi momentul istoric în care a vieţuit acesta ; le reflectează şi, am spune, le proiectează în «eternitate». Patetica luptă a Heladei cu perşii este încă actuală pentru lumea modernă, pentru că a cîntat-o Eschil. Au mai fost şi alte invazii, de o parte şi de alta a Mării Egee, dar despre ele ştim foarte puţin, pentru că n-a existat un Eschil care să le scoată din istorie şi să le fixeze în «eternitate».

Mai puţin patetic, neamul românesc simte că şi-a asigurat dreptul la «nemurire», mai ales prin creaţia lui Mihai Eminescu. Petrolul şi aurul nostru pot, într-o zi, seca. Grîul nostru poate fi făcut să crească şi aiurea. Şi s-ar putea ca într-o zi, nu prea îndepărtată, strategia mondială să sufere asemenea modificări, încît poziţia noastră de popor «de graniţă» să-şi piardă însemnătatea pe care o are de secole încoace. Toate acestea s-ar putea întîmpla. Un singur lucru

---

* Textul de faţă ne-a fost încredinţat de Mircea Eliade în vederea realizării unei antologii de comentarii eminesciene, aflată în curs de publicare la editura Junimea din Iaşi. În acest scop, articolul — tipărit, într-o formă iniţială, în februarie 1985 — a fost în bună parte revăzut de autor. Este versiunea în care oferim acest patetic document de conştiinţă românească *Revistei de istorie şi teorie literară*.

Mircea HANDOCA

nu se mai poate întîmpla : dispariția poemelor lui Eminescu. Și cît timp va exista, undeva prin lume, un singur exemplar din poeziile lui Eminescu, identitatea neamului nostru este salvată. Istoria patetică a neamului românesc a fost «proiectată în eternitate» prin versurile unui poet care a suferit toată viața de sărăcie, uneori chiar de foame, și a murit omorît de un nebun într-un ospiciu... Este o lecție de modestie pe care însăși istoria ne-o dă, nouă tuturora...

EMINESCU – DRAMA COSMOLOGIEI

Elena TACCIU

Dacă pentru romantici natura este receptacol al unui eu proteic și (în absolut) zămislitor al celei dintîi, Cosmosul esențializează însăși transcendența devenită fenomen. Colosalul anihilator al conceptului de limită *consonează cu expansiunea unui eu titanian și, evident, spiritualist. Sentimentul tragicului heraclitian adaugă istoricitatea pînă a realiza* «lumea ca devenire» *(T. Vianu) în* «patosul mișcării» *(L. Blaga), iar spiritualitatea organică românească potențează panteismul propriu oricum unei poetici romantice. Toate aceste date apriorice din care opera eminesciană nu poate fi exclusă transformă cosmologia (vocația primordială a marelui vizionar) într-o succesiune de catastrofe acceptînd diegeza dramei.*

Consecințele stilistice ale unor asemenea motivări (un eu titanian, numenul devenit senzorial deși de dimensiuni infinite) conduc prin corespondențe spre simbologia istoriei cosmice. Respingînd mimesisul *rezolut și afirmînd, dimpotrivă, un* Bildungskraft, *o recreere interdependentă a formelor și sensurilor, estetica eminesciană, romantică totodată, va nega* «raportul de reprezentare» *în favoarea unuia* «de expresie», *cel ce leagă* «opera de artist» *(Tv. Todorov,* Teorii ale simbolului, *Univers, 1983).*

Exemplară prin urmare în sens estetic, subiectivizarea/emblematizarea cosmosului se integrează la Eminescu în modelul unui univers spiritualist în acord cu acea Naturphilosophie *a lui Fichte, Schelling, Novalis, dar și cu spiralele trinitare hegeliene, deși nu lipsește din ele decadența ciclurilor lui Schopenhauer.* Antropocentrismul romantic, *formula lui George Gusdorf* (Fondements du savoir romantique, *Payot, 1982), motivează respingerea implicită a mecanicii celeste newtoniene în favoarea unui model spațial deschis al lumilor concentrice (vezi I. Em. Petrescu,* Eminescu. Modele cosmogonice...), *opera unui eu transcendent și absolut, Spiritul universal însuși. Conștiința unei astfel de demiurgii se exprimă în însemnările și prozele eminesciene juvenile adunate în excelentul* Fragmentarium *(ed. Magdalena D. Vatamaniuc. Ed. Științifică, 1981). Un fragment integrează pe lîngă sursele enumerate apriorismul kantian ;* «Fără eu, nu există timp, nu există spațiu, nu există Dumnezeu («...eu e Dumnezeu»). *Cunoscuta meditație din* Sărmanul Dionis *derivă din* «capul nostru», «legile ciudate, cărora natura trebuie să li se supuie», *natură în sens conceptual). Odată obiectivată, cea din urmă devine însă organică, supusă legilor tranziției, prin urmare istorică și ciclică.* «Schema cursului naturii, afirmă poetul, este un *cerc de forme (s.ns.)* prin care materia trece ca prin puncte de transițiune (...) esența vieții trecerea, mișcarea materiei prin ele». *(Forma circulară, sfera, model cosmogonic romantic/baroc este ipostaza încă platonică a lui Unu). Sentimentul eminescian al dramei heraclitiene își fixează punctele referențiale predilecte în spațio-temporalitatea cosmică tutelată în cele din urmă de îngerul thanatic* «cu lungi aripi și negre». *Este, acesta, un alt mod, simbolic, de a da expresie dramei biologicului tranzient, central în «plînsul» magic al regresiei eminesciene.*

Polaritățile hierogamic-genetică, nucleu al tuturor miturilor, și căderea lumilor înglobînd apocalipsa biblică, se îmbogățesc în viziunile eminesciene cu alte două interludii cosmice. Cel dintîi, esențializat în sintagma simbolică «eterna pace», *emblemă a anistoriei inițiale și finale, coincide cu axiologia metafizicii eminesciene, reclamînd staza, acea «sete de repaos». Celălalt, corpul viu al dramei cosmobilogice, rezidă în sintagma iarăși valorizatoare (negativ) —* «viața vană»,

în care organicul fascinant-metamorfic este pîndit și înghițit de voracele pîntec heraclitian. Postuma Confesiune *(mai rar comentată) adîncește drama cosmologiei eminesciene prin diversiunea unui Ahriman malefic (răul schopenhauerian), zămislitor infernal al universului identificat în caducitate. Adresîndu-se speței umane, spiritul mefistofelic își face explicită intenția :* «V-am înșelat nemernici, v-am închegat în vreme, / V-am aruncat în viață plecați sub anateme».

Acest numen ipostazat spre a prolifera «al vieții iad» *arată a fi totodată autorul sublimului cosmic :* «Și să vă-nșele vecinic l-am îmbrăcat frumos / Cu nopți senine-n stele, cu soare auros».

Subtextul malefic al acestei înscenări cu «semănături de stele» *este însuși «timpul», infinit în aparență, purtînd* «a veciniciei mască», *dar în fapt caduc,* «clipă suspendată» *(altă invariantă eminesciană). Dovada epilogului dramatic este agonia organică uraniană din distihul sculptural* «Și soarele pe ceruri se-nchide ca o rană / Ce arde-n universul bolnav de viață vană».

Plaga aștrilor într-un cosmos supus duratei, un organism cu celule putrefacte (bolnave), viața ca dezechilibru funciar în care indivizii se trezesc aruncați, sînt tot atîtea premoniții ale poeticii interbelice și contemporane cu unele repere expresioniste (L. Blaga, A. Philippide, E. Botta, I. Barbu, N. Stănescu, M. Ciobanu). Boala ca arhetip al dramei cosmologice eminesciene consonează cu «un dor nemărginit» *de viață (voința schopenhauerianâ), la fel de diversionist, născînd* «nemărginire», «colonii de lumi pierdute», *percepute de* «microscopice popoare, regi, oșteni și învățați», *de fapt* «Mușt de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul». *Conștiința antinomică a aparenței și esenței biologic-umane poate fi reconciliată numai de tabloul final, reinstaurarea păcii originare,* «a veciniciei noapte pururea adîncă», *drept argumentare în fața iluziei,* «căci e vis al neființei universul cel himeric».

Cu o vastitate a imaginației pe măsura vîrstelor astronomice prinse în volutele celor trei acte ale dramei, Eminescu împărtășește, paralel cu decriptarea esențelor malefice, beția extatic-ascensională a cosmosului ca zenit spațializat al vizionarului. Fundalul poate fi alcătuit (ca în Ondina) *din sfere platoniciene emițînd armonii edenice sau din dematerializarea uraniană pe care o trăiește prințul din* Povestea magului *cînd* «Privirea lui o-nalță pe-a cerului cîmpie / Și cugetul lui zboară în lumi fără hotar / Și gînd cu gînd se-mbină în lungă reverie / Și buzele-i se mișcă c-un zîmbet blînd, amar / Și sufletul îl umplu dorinți nemărginite».

Un asemenea psihism ascensional conține virtuți ontologice, deoarece Feciorul cunoaște «a lumii gîndire de titan», *dăruit fiind cu revelații thanatice* («înger palid cu lungi aripi și negre»), *dar și cu demiurgia absolută de proveniență divină. Lumea cosmotică relevată devine, firesc,* «gîndire», *iar spațializată simbolic,* «a geniului imperiu», «nemargini de gîndire», *ce anulează* «lumea dinafară» *(aparența). Coagularea organică a imaginarului eminescian cufundă cosmologia în simbolurile procesului intelectual. Aici, prin condiționarea genialității, apar* «gîndiri ca stele» *sau* «de cugetări castele», *galaxii plutind în* «cîntări ce vibră — se-ntunecă și tac». *«Cosmoidul» organism suficient sieși, capătă prin descindere revelatorie semnificația unei ode la adresa spiritului titanian infinit ca durată și întindere. Acest sens i se relevă prințului prin comunicarea serafului, sol divin :* «Astă nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine / O lume e în lume și în vecie ține».

Eternitatea acestor cosmoide concentrice întîmpină condiția desprinderii de biologie («Cînd corpul tău cădea-va de vreme risipit»), *iar labirintul descendent va fi drumului novalisian în* eu.

O altă izomorfie a morții, somnul, cînd «Pe creațiuni bogate sufletul este domn», *conduce spre același cosmos peren. Atunci eul spiritualist capătă forțe genezice, alcătuind la vrerea sa* «Lumi și stele, timp și spațiu ș-atomul nezărit», *biruind uneltirile sadicului Ahriman. Totuși, temporalitatea materializată, «cerul», conține sentimentul trecerii* «Ca rîul care-și mînă trecutu-n viitor».

Termenul inițial, anistoria declanșatoare de viață, «eterna pace», *va convoca la Eminescu hierogamia mitică în spații adînci, matriciale, acvatice, deschise lui Uranus. Preexistînd, Monada, Unul* «pătruns de sine însuși», *conținea latența alterității,* «prăpastie», «genune», «noian întins de ape», *receptacol feminin pasiv, în fața celuilalt, masculin, dinamic,* «un punct» *care «din chaos face mumă iară el devine Tată» Tot pe atunci («strong-time» mitic la M. Eliade) cînd «toate era* una», *spiritul cosmogonic animase genuni acvatice :* «El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii / Și din noian de apă puteri au dat scînteii».

O cosmologie personală materializează în Luceafărul procesul prin care anistoria se obiectivează organic. Aici forța genezică nu mai este divinitatea, ci privirea hyperionică a conștiinței ascensionale spre lumea cosmotică a esențelor, acea «minte» menită «să priceapă» prin zborul despicător al cerurilor orizontal stratificate. Împrejurul Eonului egal divinității prin demiurgie materia fierbe, se involburează și curge într-o expansiune a reliefului organic, fără egal în poezia românească. Forțele obscure destinate fertilizării, surprinse în stadiul pre-germinativ, se pregătesc a-l primi pe Animus, cînd magma secretă a materiei reclamă acest zbor născător de lumi care are menirea de a le și de a se releva ca absolut și esență. Titan romantic-demonic de simbologie pirică (foc, fulger), Luceafărul «străbate» «căi de mii de ani» în «clipe» contrase marei Durate. Drumul său ascensional va fi totuși invers ca diacronie, pentru că duce la izvoarele anistoriei, la «ziua cea de-ntîi». Aici, departe de «genunea» nocturnă a genezelor sexualizate mitic, «izvorau lumine» spre a-i arăta «a chaosului văi» într-o colosală metaforă a materializării vidului. Această lumină plutitoare, paralelă transcenderii spiritului, îl propulsează spre orbita ontologiei supreme ca «gînd purtat de dor», spre spațiul-zenit al Demiurgului. Dorul, realitate specifică psihismului și lexicului românesc, include atît energetismul ascensional, cît și forța creației cosmologice, ea putîndu-se materializa ca una mitopoetică, regală, militar-strategică (în cele trei ipostaze ale puterii oferită Luceafărului de Demiurg). Cînd însă zborul gîndului, vehicol primordial al lumii la Eminescu (vezi Șt. Cazimir, Stelele cardinale) atinge perihelia simbolică, imaginația organică a poetului părăsește spațializarea teturică pentru a da chip conceptelor, acelora de timp și memorie. Infinitul spațial abisal, lipsit de «hotar» cu «goluri», pasiv în absența unui «ochi spre a cunoaște» trăiește muncile deocamdată zadarnice ale facerii Timpului. Nenăscut, acesta din urmă oprește conceperea materiei («viața vană»), întrucît «Vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște». Anistoria sacralizează Monada cît timp Ahriman nu devine organism, dovadă faptul că la treapta senectuții el ajunge «cadavru». Informal însă, el păstrează doar latența devenirii, o sete a formei materiale. Negarea substanțialității însăși, «nimicul» are totuși însușirea (negativă) a spațiului vid, «adînc» pe măsura anihilării memoriei prin «uitare». Ca și gîndul, memoria nu poate fi decît a unui eu absolut, martor și regizor al dramei cosmogonice, de felul celor doi Eoni. În strofa finală a cosmogoniei fertilizate de zborul-gînd hyperionic, Demiurgul decide anihilarea timpului de a deveni organic (dar și, în alt plan, integrarea Luceafărului în «legea» biologiei umane). Suspendat între materializare (malefică) și increat, nefinalizat prin cosmologie, timpul rămîne anistoric, permițînd abstragerea lui Hyperion în regimul de strălucire minerală și depărtată a «lumilor stelare». În sensul dramei cosmice eminesciene, Luceafărul nu ajunge la hierogamie prin nupțiul cu Cătălina, împiedicînd (prin omologie) timpul și spațiul de a deveni formal, cosmobiologic. Mit al anistoriei lumilor, Luceafărul precizează totodată infinitul ca apeiron al Eonilor: «Noi nu avem nici timp, nici loc, / Și nu cunoaștem moarte». Subordonată și ea sintagmei «viață vană», marea dramă lirică eminesciană conține în cele din urmă refuzul organicizării, în pofida dorului cosmologic-hierogamic al Spiritului.

Apocalipsa, preludiul stingerii universale, duce iarăși la «eterna pace», limită și germene al noului ciclu, tranzitoriu în egală măsură. Imaginarul nocturn-funebru, tot mai frecvent în diacronia operei eminesciene, se motivează prin adîncirea angoasei thanatice ca și prin ideea răului schopenhauerian, pentru că pretutindeni se lasă în voia imaginilor abisale, căderii onirice coșmaresti. Prăbușirea lui Dionis «E apus de Zeitate ș-asfințire de idei». Astfel structurat, subconștientul poetului de după transfigurarea sa edenică, selenară, îi arată pămîntul «nenorocit și negru». Căderea lentă, terifiantă antrenează discordia stridentă a elementelor surpate cînd «bolțile se rupeau, smaltul lor albastru se despica», deasupra neantului. Coșmarul lui Toma Nour conține la fel, prăbușirea într-un «abis întunecos». În postuma Un roman eul demonic-titanian se transformă în «comet puternic» împărtășind destinul îngerilor rebeli, — «exilat din ceruri». Angoasa căderii coșmaresti se va extinde la poetul cu imaginația «esențial macrocosmică» (G. Călinescu) asupra cosmosului organicizat, ajuns în actul său final. Acum drama cosmologiei eminesciene va integra viziuni biblice delirante: ieșirea din matcă a rîurilor și mărilor, prăbușirea munților, vacarmul prăbușirii cerului, incendiul universal, căderea aștrilor și sorilor. Animate de organicul, marcă a viziunilor folclorice, stihiile apocaliptice se transformă în monștri agonici cu staze și spasme respiratorii, atrofie celulară, răni hemoragice. Astrul suprematiei vitale, soarele, «se-nchide ca o rană printre nori întunecoși», pluralitatea sorilor căzuți închipuie «gigantice făclii», iar

timpul increat și bănuit în «golurile» vidului, «mort și-ntinde trupul și devine vecinicie» *(cu varianta* «Timpul mort și-ntinde membrii și devine vecinicie»). *Conceptul cel mai abstract al filosofiei cunoaște astfel rigiditatea mineralizatoare proprie organismului uman în extincție. Elementele anunță și ele* «domnia morții».

Sistemul panteismului spiritualist surprinde în apocastazele eminesciene ultimele zvîrcoliri ale elementelor într-un discurs tanatofor: «Marea valurile să-și miște și să tremure murindă, / Norii, vulturii mariumbrii, a lor aripi să-și aprindă, / Fulgeri rătăciți s-alerge spintecînd aerul mort; // Rîurile să se-nfioare și-n pămînt să se ascunză». *Cu toate acestea, purificată de focul pedepsitor,* «viața vană» *ca arhetip al organicului atrofiat poate suferi o altă metamorfoză, aceea a regresiei minerale.* «*Cugetătorul*» *o și imaginează cînd vede* «Cum planeții toți înghețată și s-azvîrl rebeli în spați, / Ei, din frînele luminii și ai soarelui scăpați». «Furtuna» *cu* «talazuri mîndre» *ale oceanului uranian atacă «nourii», transformîndu-i în* «sloiuri de gheață aruncate, / Sfărmîndu-se de-a sferei castele înstelate». *Materie a mineralului strălucitor, astral, gheața reprezintă o simetrie purificatoare deși antinomică în fața focului. Friabilitatea materiilor reci, sticloase, înlocuiește viața organică a planetelor:* «Stele cad și în cădere alte lumi rup cu lovire». *Templul uranic, piramidă funebră, le adăpostește sub «catapeteasmă» alături de cadavrele Timpului și ale Pămîntului, în lumina fulgerelor ce emit (sinestezice) sunete devenind* «clopote de jale». «Eterna pace» *capătă astfel un spațiu sacru corespondent ca materializare dorului mioritic de proporții cosmologice.*

O ultimă ipostază a prăbușirii se comunică Pomului Vieții, ax al lumii existent în toate mitologiile (indică, nordică, românească). Principiu al organicului văzut ca plantă orginară, idee obsedantă a romantismului (E. Papu, Existența romantică, *1982) apare enunțată de Eminescu însuși într-o însemnare:* «...orga-Nnismul plantei în temelia esențială a tuturor organismelor de pe pămînt (Fragmentarium, *ed. cit.) Simbol, ascensional — regal sau altul, al permanenței, etnice, arborele cosmic eminescian conține în egală măsură virtualități agonice. Atunci rădăcinile-i părăsesc cerul spre a se supune gravitației abisale:* «Cerul din rădăcină înălțîndu-se decade, / Tîrînd cu sine timpul cu miile-i decade, / Se-nmormîntează-n caos întins fără de fine.»

Finalul mineralizant al apocalipsei poate cuprinde desfolierea aceluiași copac uranian cînd la invocația «gîndirii» vizionarului trebuie ca «Frunze / Galbene, uscate, cerul lumile să-și cearnă jos». *Acest simbol vegetal al prăbușirii lumilor în ipostază mai frecvent pirică și mineralizantă (oricum descendentă), întregește cercul final, ultimul act al diegezei catastrofelor cosmologice. El are loc înainte de instaurarea haosului primordial, genune a beznelor universale —* «eterna pace» *și* «imperiul ei mut».

A spune în încheiere că Eminescu este fie un poet al cosmicului nocturn, colosal, fie unul al psihismului ascensional și al zborului galactic este, se pare, mult prea puțin. De altfel istoria literară a și glosat sensurile semnalate vorbind cu insistență despre grandiosul metaforelor «Nimicului» (G. Călinescu), titanismul dezlănțuit (D. Popovici), sublimul geologic (Al. Dima), sursele filosofice (E. Todoran) și (cu originalitate) despre modelele cosmologice — platonician, newtonian și descentrat (I. Em. Petrescu). Evident, toate aceste forme există strălucit întruchipate de imaginarul eminescian, deși a insista asupra universului ca spectacol pictural sublim nu înseamnă a pătrunde în însăși dialectica gîndirii cosmologice așa cum o vede, organicizînd-o, poetul. Rezumînd actele dramei universale, din cuprinsul eseului de față se impune sublinierea viziunii fundamental heraclitiene, istorico-diacronică și triadică a acestui organism monadic, cosmosul *conform cu însăși etimologia sa elenă. Format din sfere concentrice, acesta captează în miezul solar al fiecărei galaxii eul proteic (deci baroc) și transcendent, de fapt Spirit absolut cu harul de a genera organicul biologic printr-un animism funciar. (Incidența cu poetica romantismului apare prin urmare potențată de orizontul spiritualității naționale manifestată stilistic prin animismul viziunilor). Triada* «eterna pace» — «viața vană» — *(cu boala temporalității în forme viscerale) și iarăși* «eterna pace» *(diacronie la infinit repetată conține valorizarea* anistoriei, *a increatului zămislitor prin hierogamii literale sau simbolice, a organismului, a trupului cosmic spațio-temporal. Trecerea de la un termen la altul se face prin catastrofe, revoluții (nupțiul elementelor, dezagregarea, boala «lumilor», prăbușirea —* «Oare nu trăim pe-o lume ce pe nesimțite cade?» —, *incendierea, mineralizarea finală). Se poate*

urmări de asemenea trecerea de la focul central solar, deși impur (supus bolii), la gheţurile inanimării. Cosmologia eminesciană este prin urmare o epopee dramatică ale cărei acte și actori sînt «lumile stelare», «gîndirea», «ochiul»-reflector, toate aparţinînd regizorului-autor, eul-martor al demiurgului romantic.

Celălalt pol al cosmologiei eminesciene presupune descoperirea prin omologie a eului spiritual (galaxie antropocentrică) a aceloraşi lumi cosmotice cu viaţă heraclitiană în centrul cărora stă gîndirea — «de cugetări castele». Acest cosmos iniţiatic nu mai puţin grandios, caracterizat prin «nemarginî», conţine vibraţii imnice la adresa creativităţii spiritului devenit transcendent, deşi la fel de organic precum cosmosul şi apt să-şi asume devenirea tragică a acestuia. În acest proteism al eului antropocentric ce exaltă gîndirea investită în ipostazele materiei şi în Logosul astfel rezultat rezidă patosul afirmativ al dramei cosmologice eminesciene.

I. SLAVICI – ÎNCEPUTURILE SCRIITORULUI

(II)

George MUNTEANU

Să exemplificăm, fără obositoare analize. Eroul, Petre — *«Făt-Frumos»*, ajunge în împărăţia *«Zînei Zorilor»* şi are revelaţia incertului hotar dintre «increat» şi «creat», iar scriitorul — precedîndu-l în asemenea privinţe pe Blaga — simte că nu-şi poate defini satisfăcător viziunea. Convoacă, de aceea, mijloace expresive «fantastice» şi «realistice» în maniera amintită : *«Departe.... departe... unde.. se lasă cerul pe pămînt, unde stau stelele de vorbă cu florile, acolo se vedea o roşeaţă senină, cam aşa cum e cerul colea în zorile de primăvară, dar mai frumos şi mai minunat!... Acolo era cetatea Zînei Zorilor. De aci pînă acolo, de acolo pînă aci nu era alta decît iarbă şi flori... Şi apoi nu era nici cald, nici rece, nici luminos, nici întuneric. ci aşa cumva între ele...* [Sugestia prin seminegaţii aproximatoare — n.n.] *cum e colea* [apelul la reprezentări etnografico-realistice — n.n.]. *pe la S-tu Petru cînd te scoli ca să mîni vitele la turmă...»* Apoi, iarăşi. *sugestia* de mult ştiută şi acceptată în basm, augmentată cu elemente «cultiste» : *«Cît a mers Făt-Frumosul nostru aşa, aceea nu se poate spune cu vorbă omenească, fiindcă într-această ţară n-a urmat zilei noaptea şi nopţii ziua, erau pururea zori cu vînt moale şi răcoros, cu soarele ascuns şi lumina pe jumătate»* (Ioan Slavici, *Opere*, I, 1967. p. 22—23). Prin urmare, tărîmul acesta era *«aşa cumva între ele»*, mitologiceşte (dar şi eminescian, cam ca în viziunea din *Miradoniz, Dacă treci rîul Selenei..., Scrisoarea I)* : adică între *«nefăcute»* şi *«făcute»*. În evocarea lui va fi contribuit — cum ştim din mărturiile de ordin biografic — condeiul lui Eminescu în unele «expresii-cheie». Nu însă şi în magma arhetipală, care în basme, dar şi în proza de anvergură, e «recepţia» din popor, pe care ochiul lăuntric al lui Slavici a efectuat-o aproape totdeauna fără greş. Portretul uneia dintre «Vîlve» este edificator ptntru modul lui Slavici de a defini fantasticul prin acumularea de negaţii sugerînd ireprezentabilul : *«Cap n-are, dar nici fără de cap nu e... Prin aer nu zboară, dar nici pe pămînt nu umblă... Are coamă ca şi calul, coarne ca cerbul. faţa ca ursul, ochii ca dihorul şi trupul e de toate, numai de fiinţă nu...»* *(Op· cit.*, p. 10). În schimb, dialogul e de pitoresc-definitorie marcă transilvană de pe vremuri. Calul năzdrăvan, un *«murg sfătos»* cum e pretutindeni această apariţie în basmele româneşti, îi zice lui Petru —«Făt-Frumos» în autentic limbaj şirienesc : *«— Acuma dă-mi pace!»*. Protagonistul se adresează sirepilor ce-şi agonisise aşa : *«— Ho, staţi pe loc!.. Daţi în paşi!...»* *(Ibidem*, p. 9, 11). În comentariul povestitorului ciudat, apar sintagme specific eminesciene de mult mai tîrziu : *«Se făcea nu ştiu ce şi nu ştiu cum...»* (ca în *De-or trece anii...)*; celebrul final al poemului *Melancolie* s-ar zice că a fost dibuit de Slavici, în asemenea caracterizare a eroului principal : *«De la o vreme chiar şi începu a crede că nici nu mai trăieşte, ci a murit acuma de mult...»* *(Op. cit.*, p. 13). În *Floriţa din codru*, poveste de structură «nuvelistică» nu esenţial diferită de aceea din *Soacra cu trei nurori* a lui Creangă, eroii fac gesturi de convenienţă ca orice ţăran transilvănean cînd ştie că va trebui să întîlnească oameni de seamă : *«Poţi*

ști acuma ce e aceea cînd vine chiar împăratul cu oamenii și cu feciorul său!.. Crîșmărița își tocmi cătrința, se scutură de colb și se supse la buze; oamenii își luară pălăriile din cap și se netezire la păr...» (*Op. cit.*, p. 46). O temă predilectă a lui Slavici — «*prelucrătorul*» de narațiuni populare, impusă de obsesia surprinderii pe cît mai numeroase planuri a specificului național, e Păcală. «*Pepelea al nostru*» — cum îl numea scriitorul într-o misivă către Iacob Negruzzi. Ispitind asemenea temă în mai multe rînduri (*Petre Prostul, Nărodul curții*), Slavici își experimenta maniera umoristică ce-i va fi proprie în comedii și în unele nuvele, reușind o veritabilă performanță în acest sens prin «povestea» cu pur subiect de nuvelă *Păcală în satul lui*. Narațiunii îi lipsește orice redundanță; dovadă e chiar enunțul, magistral: «*I se urîse și lui Păcală să tot umble răzleț prin lume, așa fără de nici o treabă, numai ca să încurce trebile altora și să rîdă de prostia oamenilor. Se hotărî dar să se facă și el om așezat, ca toți oamenii de treabă, să-și întemeieze casa lui, să-și agonisească o moșioară, — vorbă scurtă. — să se astîmpere odată*» (*Op. cit.*, p. 82). Limbajul e mereu oralistic și cu o inimitabilă tentă de umor îndeosebi în dialoguri, care-s veritabile replici elocutive transilvane la moldovenismele lui Creangă: «— *Măi! strigară ei* [consătenii lui Păcală — n.n.], *ăsta ne mănîncă și urechile din cap cu viteluța lui* [care «*umbla și ea cum umblase și stăpînul ei mai înainte de a se fi astîmpărat, și unde n-o căutai, acolo dădeai de ea, mai prin lanul de grîu, mai prin porumbiște, mai știe bunul Dumnezeu pe unde*» — n.n.], *ne seacă, ne face întregul hotar bătătură*» (*Op. cit.*, p. 83). Isprăvile pe care le dezlănțuie Păcală, ca pe o năstrușnică reacție în lanț, sînt demne de renumele lui și culminează cu aceea cînd oamenii din sat, în frunte cu popa, se aruncă în Dunăre, crezînd vorbelor sale că acolo descoperise o cireadă de vite, iar preoteasa, lacomă, văzînd că după scufundarea consorțului «*potcapiul tot îi rămase pe deasupra*», striga: «*Mai la fund, părinte!* [...], *mai la fund! că acolo sunt cele coarnețe*» (*Ibidem*, p. 97).

În a sa *Artă a prozatorilor români*, Tudor Vianu se arăta scandalizat de faptul că într-o frază Slavici întrebuința, repetîndu-l de mai multe ori, un verb și, reproșîndu-i fantezia verbală, i-l contrapunea pe Creangă, care, în situația dată, ar fi găsit oricîte echivalente sinonimic-expresive ale vocabulei cu pricina. Să ne indignăm și noi că, încă în preambulul «poveștii» *Păcală în satul lui*, Slavici, într-o frază relativ scurtă, recurge la cuvîntul «*treabă*» de trei ori? Nu vom cădea în această eroare «calofilă». Cuvîntul, la Slavici, nu e podoabă, «*coadă de păun*», nici doar funcțional-vehiculator de înțelesuri, ci, cînd trebuie, *sugerator-obsesiv*, ca refrenele, laitmotivurile, cuvintele-cheie într-o poezie. Și, pe urmă, contextualitatea imprimă cuvîntului prozastic slavician tot alte conotații, — ca în fraza liminară citată: «*fără de nici o treabă*» nu e tot una cu «*să încurce trebile altora*» și nici cu «*să se facă și el om așezat, ca toți oamenii de treabă*». Semnalăm de pe acum această particularitate a expresivității lui Slavici, spre a nu mai reveni asupra ei cînd îi vom discuta capodoperele, rămînîndu-ne atunci doar să-i oferim o justificare de adîncime, care nu a intrat în atenția comentatorilor.

Rezumînd și încheind cu aceste reflecții despre «ucenicia» scriitoricească a lui Slavici: motivele și subiectele *basmelor* ori *povestilor* șirianului, inclusiv *ideea* care dă anume semnificație faptelor narate, aparțin incontestabil poporului român din vestul țării, iar contribuția specifică scriitorului constă în a fi știut să aleagă ca nimeni alții dintre diferitele versiuni auzite pe cele mai expresive dintr-o seamă de puncte de vedere care anticipă întreaga sa operă ulterioară. În'îi, conținutul etico-educativ al basmelor și poveștilor lui Slavici, în sensul multiplelor cerințe *datat*—sociale, dar și *general-umane* pe care îl presupunea acest deziderat al «recepției din popor», reprezintă prima atestare că Slavici — semn al geniului — putea să realizeze *teză cu artă*, ceea ce, după cum știm, i se părea lui Gherea o imposibilitate. Pe urmă: eroii din basmele și poveștile lui Slavici care întrunesc în cel mai înalt grad simpatia autorului — și, implicit, a cititorului — sînt, de obicei, nu cei situați mai sus pe scara socială, ci inșii de condiție modestă. Prin de-înțeles-omologare, cînd nu vizează cine știe ce uitate sensuri mitice ale unor apariții de fantastic pur («Vîlvele», «Sfînta Vinere»), sau obiecte magice visate de om în vîrste străvechi (fluierul orfic), uneori anticipînd descoperiri cu aplicabilitate practică abia în epoca de după Slavici (cutia cu funcții de radio emițător-receptor), chiar personajele simandicoase — regi, împărați, — sînt reprezentate nu prin vreo optică diferită de aceea a poemului *Călin — File din poveste*. Așa este eroina principală a poveștii *Floriția din codru*, ca și craiul ori feciorul lui, care-i descoperă și îi prețuiesc identitatea esențială. Danciu, pro-

tagonistul din basmul *Rodul tainic*, e un țigan, numai că înzestrat cu însușiri de cinste, curaj, generozitate care arată că pentru Slavici nu existau discriminări de semințe ori de rasă. Eroii — băiatul și fata — din povestea *Băiet sărac* sînt copiii unei văduve atît de sărace încît *«nici muștele nu stăteau în casa ei»*. Fiica unei femei sărmane e și Lia, din basmul *Limir-împărat*. Interesant e împăratul din basmul *Zîna Zorilor*, despre care mersese vorba *«cît e lumea și țara cum că cu ochiul cel de-a dreapta tot rîde, iară cu cel de-a stînga tot lăcrămează neîncetat»* (*Op. cit.*, p. 3). Parcă ar fi simbolul existenței autorului însuși, a cărei complementaritate a fost — fără vreun răgaz subiectiv ori obiectiv — «rîsul» și «plînsul». Pe de altă parte, eroii poveștilor lui Slavici, înzestrați cu însușiri ce nu bat la ochi cînd au reală temeinicie, sînt purtătorii unei viziuni ce e predominantă la «obiectivul» plăsmuitor al compunerilor epice de mai tîrziu. Pentru ei, nici la capătul eforturilor de inițiere, al confruntărilor de tot felul și parcă fără de sfîrșit, lumea nu apare ca un «eden» generalizat, ci ca un tărîm de înfruntări dramatice ale binelui, dreptății, aspirației spre fericire, cu răul, obijduirea, năpasta. Instituirea unui regim al omeniei presupune constant — în poveștile lui Slavici — luptă, faptă, răbdare, experiență. În acest sens, al glorificării faptei ca motor de transformare în mai bine a existenței, majoritatea eroilor dovedesc virtuți «faustice», anticipînd nu doar faza *idilică*, dar și pe cea gravă, *tragică* a prozei scriitorului, precum și mai tîrziile teoretizări din eseul *Fapta omenească* (1888). Petru, mezinul împăratului din basmul *Zîna Zorilor*, fata sărmană — Lia — din basmul *Limir-împărat*, *«băietul sărac»* din povestea cu același nume, Fănică, din *Negru-împărat*, care merge s-o salveze pe *«Alba-împărăteasa»*, sînt eroi tot atît de voluntari, de întreprizi ca și cei pe care îi vom întîlni în principalele nuvele și romane ale lui Slavici.

Asemenea particularități conveneau întru totul structurii talentului slavician, epico-analitic prin definiție, iar într-aceasta se vădesc mai cu seamă deosebirile față de Creangă. Personalitatea eroilor, modul de a gîndi, însușirile lor nu rezultă atît din *ceea ce spun* (*dialogul* ocupă un loc relativ restrîns, în poveștile șirianului, și culoarea, cîtă o are, ține de etnografic și stereotip), ci din *ceea ce fac*. Precumpănitor *epice*, basmele lui Slavici prezintă interes prin întîmplările în care-s angajați eroii (multe, arătăm, cu semnificație arhetipală), prin relevabila gradare trepidantă a acestora. Reprezentative, din acest punct de vedere, sînt *Zîna Zorilor*, *Limir-împărat*, sau *Negru-împărat*, unde drumul aventuros al eroului pînă la găsirea *«Albei-împărătease»* dobîndește valori simbolice: e parcă dificilul mers înainte al umanității, care se eliberează de strîmbătăți și întuneric moral prin neîntreruptă, penibilă lucrare asupra ei însăși, nu doar prin înfruntarea adversităților obiective. Mai relevabilă decît se admite îndeobște e, în fine, *expresia* narativă, chiar de la *Zîna Zorilor*, primul basm publicat de Slavici. Desigur că în privința aceasta un rol însemnat trebuie să fi avut Eminescu, de vreme ce șirianul menționa în *Amintiri* că poetul nu i-a corectat numai primele scrieri trimise *Convorbirilor...*, dar i le-a și transcris pur și simplu. Ca o sugestie de culoare locală sînt de semnalat doar unele construcții verbale, de genul *«a fost mers»*, *«bag sama»*, *«horcăni»* (= horcăi), *«aiepta»* (= *aștepta*), *«căutătoare»* (= oglindă), *«lăptătoare»* (=doică), *«vîlvă»* (*duh rău, iasmă*) și altele de acestea. Încolo, dispunerea și gradarea întîmplărilor, portretele, dialogul și atîtea detalii de comportament menite a dezvălui cu exactitate mișcarea sufletească vestesc în multe feluri pe naratorul cu dublă îndeminare — de scriitor de împrejurări *obiective*, dar și ager *analist* — de mai tîrziu.

★

Stăruitor s-a îndeletnicit Slavici în începuturi, dar și după aceea, cu scrierea unor piese de teatru. Debutul la *Convorbiri literare* din 1 martie 1871, după cum se știe, și l-a făcut cu comedia *Fata de birău*, unde, surprinzător, tabloul social, inclusiv subiectul «idicilic» și alte particularități ale multora din ulterioarele *«novele din popor»* sînt fixate în linii repezi, de nesovăielnică pregnanță. Badea Hărlea, *«birăul»* (= primarul) din Ciohotești, e un om vrednic în multe privințe, însă destoinicia aceasta își are impulsul latent — ca la Ghiță din *Moara cu noroc*, la Bocioacă din *Mara*, la atîtea alte personaje slaviciene atît de caracteristice de mai tîrziu — în vanitatea care maschează un latent complex de inferioritate. Oamenii i-l cunosc ori numai i-l bănuie, în frunte cu naica Florea, nevasta lui, o *Mară* fără tribulațiile aceleia, care îl diriguiește în toate fără ostentație, spre a-i menaja susceptibilitatea. Că în majoritatea nuvelelor idilice, birăul are un singur copil, pe gingașa Anița, asupra căreia și-a revărsat toată dragostea de părinte și

pe care, veleitar, crede de bine s-o mărite cu teologul Tănase-a-Popii, personaj ridicol, atins de mania latinistă a epocii, al cărui limbaj grotesc i se pare lui badea Hărlea un semn de multă învățătură. Ca atîtea tipuri feminine de mai tîrziu ale scriitorului, definite înainte de orice printr-un funciar bun simț, naica Florea cîntărește cu luciditate mezalianța ce ar rezulta, iar Anița, ascultînd de *«glasul inimii»*, înțelege să-și lege soarta de Cimbru, învățătorul satului, tînăr fără ifose, căruia statutul de «intelectual» nu i-a alterat condiția firească pentru un «cărturar» din tagma lui Popa Tanda și a lui Budulea Taichii. Intriga e simplă, deși nu fără truculențe de tip rustic care vor fi și în atenția lui Coșbuc, autorul de *«idile»*, și nu fără punctări ale unor momente prin care «analistul» din Slavici își dezvăluie cîteva din cele mai caracteristice însușiri ale lui. Savuros e îndeosebi limbajul regional din vestul Transilvaniei, pe care scriitorul îl *aude* cu o precizie nu mai prejos de a lui Creangă, moldavul.

În comedia următoare, *Toane sau vorbe de clacă* (1875), Slavici se arăta preocupat să înfățișeze, spre deosebire de vrednicia eroului din nuvela *Popa Tanda* (publicată la *Convorbiri literare* în același an), superficialitatea și *«nazurile»* unor intelectuali transilvăneni urmăriți în tranziția spre mediul citadin. Ambianța e tot de «idilă», înscrisă pe portativ compozițional comediografic, cu neînțelegeri provenite din toanele a doi tineri abia căsătoriți, Lucan și soția acestuia, Maria. Personajele sînt numeroase și peripețiile în care-s angajate acestea — de asemenea, între ele avînd surpriza de a descoperi înaintea fragmentului postum de proză eminesciană *[Părintele Ermolachie Chisăliță]* pe un *«Chiriac Chisăliță»*, popă de sat ca și personajul imaginat de poet. În ansamblu, totuși, conflictul e artificios, previzibil fără alte momente notabile decît ale reacțiilor, în momentele-cheie, ale soacrei protagonistului, care împacă pînă la urmă lucrurile. Altă comedie, *Polipul unchiului*, publicată în 1886, pare să fi fost sugerată de producția vodevilescă la modă, cu unchi și nepoți ce rîvnesc la mîna aceleiași tinere fete, aflate sub tutela celui mai vîrstnic dintre rivali. Cu mai multă temeinicie a lucrat Slavici la două drame istorice. Prima dintre acestea, *Bogdan-vodă*, torențialul scriitor o avea gata prin 1876 și voia s-o publice în *Convorbiri literare*, însă Iacob Negruzzi i-a respins-o — și nu chiar fără temei. Plasînd acțiunea piesei *«pe la 1455»* (cînd, istoricește, ea trebuia situată după 1449), Slavici îl evocă pe Bogdan, *«hatman și pe urmă domn al Moldovii»*, după ce înlăturase vasalitatea leșească și pe cel ce o instituise într-ascuns, voievodul de pînă atunci — Alexandru. Cu o bogată figurație curentă, ostășească, mai larg populară, piesa e scrisă în versuri surprinzător de curate, tehnic vorbind, dar fără acea arșiță interioară pe măsura faptelor istorice din momente de cumpănă. Spre sfîrșitul ei, Bogdan e stăpînit de un ciudat «fatalism», așa cum documentele nu arată să fi fost, Ștefan e prezentat mai expresiv, dar sumar, autorul avînd poate intenția de a-i da relief corespunzător în vreo continuare de tip ciclic a celor începute, dacă redacția *Convorbirilor*... nu i-ar fi descurajat cu atîta promptitudine inițiativa. Mai complexă e *«tragedia în cinci acte»* intitulată *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei*, apărută în numărul 1, din 1888, al *Convorbirilor literare*. Piesa poate reține atenția nu atît prin calități scenice, cît mai cu seamă prin problematica ei, care o anunță în parte pe aceea din *Mara* și *Doi bătrîni* (combaterea prejudecăților rasiale, logica specifică a psihologiilor feminine, nenorocirile care se pot abate asupra celor orbiți de prejudecări etc.). Conflictul se rotește în jurul lui Gaspar Grațiani, vremelnic domn moldav de origine maurovlahă, însă veritabilul protagonist este evreica Sara, — femeie de neastîmpărul Vidrei lui Hasdeu și, într-un fel, intermediară a convingerilor scriitorului în ordine socială ori psihologică. Un fel de «fatalitate» a dragostei — ca la toate eroinele reprezentative ale lui Slavici — o leagă de Grațiani: *«Odată* [...] *tu te-ai uitat la mine — nu știu cum — încît m-a trecut un fior de spaimă* [...] *Tu ai dreptate, Grațiani: eu fac tot ceea ce dorești tu, nu pentru că vreau, ci pentru că nu pot să nu voiesc»* (*Op. cit.*, VI, p. 220). Cînd Baruch, unchiul Sarei, voind s-o îndepărteze de Grațiani, îi spune: *«nu-ți batjocori neamul, nu-ți spurca sîngele!»*, Sara îi previne habotnicia: *«toți suntem carne de om, sînge de om, toți avem suflet de om...»* (*Ibidem*, p. 233). Pe Sara (ca pe Grațiani, pe toți) o *«împinge firea»*; fiorul tragic al piesei, real, de aici rezultă. Încît, în teatru, putem conchide că Slavici a început bine, prin *Fata de birău*, și a încheiat corespunzător prin *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei*, fiindcă s-a sprijinit — ca în toate scrierile lui reprezentative — pe intuiția genunilor unde necesitatea

oarbă, naturală, intră în inevitabile relații cu necesitatea variabil conștientizată a oamenilor.

Ca și în cazul basmelor, rostul compunerilor dramatice ale lui Slavici e de a fi împins la plenitudine *scriitura* epică, inculcîndu-i concentrarea, funcționalitate compozițională, intrigă distinct reliefată, vioiciune și expresivitate cu atît mai operante, cu cît nu aveau aerul de a se înfățișa ca atare. De fapt, spre deosebire de Creangă ori de Caragiale, care își dramatizează chiar proza, teatrul lui Slavici e de structură esențialmente narativă, atestînd faptul că vocația epică era covîrșitoare în cazul scriitorului transilvan. E o împrejurare ce a marcat în cazul lui Slavici tribulațiile specifice descoperirii de sine a oricărui creator de excepție.

I. L. CARAGIALE – O PARADIGMĂ ȘI O PARODIE A CONDIȚIEI UMANE

(II)

Roxana SORESCU

«Din dragoste pentru oameni voi admite că cele mai multe din acțiunile noastre sînt *conforme cu datoria*; dar dacă examinăm mai îndeaproape năzuințele și tendințele lor întîlnim pretutindeni scumpul Eu, care iese totdeauna la iveală; pe el se întemeiază intenția lor și nu pe porunca severă a datoriei, care ar cere de multe ori abnegație»
(Im Kant, *Intemeierea metafizicii moravurilor*)

Text întemeiat ideologic pe atitudinea polemică față de imperativul categoric, pe cunoașterea (deloc teoretică) a refulării, a mecanismului de transfer, a complexului de culpabilitate, pe dezvăluirea consecințelor dezastruoase pentru individ ale contradicției dintre esență și aparență, dintre impulsul abisal și rolul social, Inspecțiune *are structura unei tragedii grecești clasice, se petrece într-un mediu creștin degradat și este pusă sub semnul ambiguității ironice, care o guvernează pe toate planurile, semiotic și stilistic în primul rînd.*

Ion Vartic, care a vorbit despre «revolta grotesc-euripidiană» *a lui Anghelache, a trecut totuși indiferent pe lîngă construcția evidentă a textului. (Alegem clasificarea generică — deci ambiguă — de* «text» *pentru că* Inspecțiune *se sustrage, cel puțin printr-o trăsătură de diferențiere, calificării drept* «povestire», «nuvelă», «schiță» *sau* «moment».) *Ca și în tragedia antică* eschiliană *acțiunea se consumă între un protagonist (Anghelache), cor (amicii) și un* deus ex machina *(inspectorul). În scenă nu se află niciodată (legea tragediei grecești în primul ei stadiu de dezvoltare) decît corul și un singur personaj cu care acesta se confruntă: corul și Anchelache (diferențiat chiar din rîndul corului), corul și inspectorul (deus), corul și Mitică (personaj care ar putea fi oricînd un component al corului), corul singur (în două scene: înainte și după deschiderea casei de bani), corul și cadavrul lui Anghelache. Numărați momentele: sînt, miniaturizate, cele cinci acte ale tragediei clasice. Eroul respectă statutul eroului tragic: este superior semenilor săi (este un* «model» *pentru aceștia), este respectat chiar de zei, dar comite un hybris, un exces prin care își împlinește destinul nefast, păcătuiește prin exces de moralitate (încă o dată, semnul hybrisului este, la propriu, un surplus bănesc). Nici unul din amici nu poartă nume, ei sînt* «corul». *Și rolul lor este identic cu acela al corului: exprimă starea de spirit și reacția simțului comun, evoluînd spre amestecul de milă și teamă produs de dubla, concomitenta reacție declanșată de tragedie: de identificare cu — și de distanțare — față de eroul tragic. Corul face legătura dintre erou și zei, așa cum anticipă și exprimă reacția spectatorului tragediei (compasiunea și neînțelegerea omului comun față de omul*

superior). Ca și în unele tragedii antice, corul încearcă să intervină în acțiune, -să-l avertizeze pe protagonist, zadarnic însă, pentru că din momentul declanșării faptelor, protagonistul se află sub dominația ironiei tragice a sorții, a unui fatum *pe care nimeni și nimic nu-l mai poate schimba. Ideea anticilor despre destin este respectată de Caragiale întru totul. Ironia tragică, determinînd, ca și în teatrul clasic, o întorsătură spectaculoasă a acțiunii, răsturnarea interpretării posibile a acțiunilor umane, se face manifestă de mai multe ori în text : nici nu a ieșit bine din scenă Anghelache, aflat în momentul culminant al crizei și reclamînd prezența instanței supraindividuale, că «d. inspector se așază în locul unde cu cîteva minute mai-nainte a șezut d. Anghelache» ; ironia sorții care face să sosească dezlegarea un moment prea tîrziu se va mai repeta o dată în noaptea fatală : prietenii îi află nefericitului urma în ultima cafenea deschisă : «— A fost pe aici !... Cînd ? — Adineaori»... În sfîrșit, a treia oară : «— S-a deschis casa... — Îi lipsește mult ? — Nimic nu lipsește !»*

Dacă acestea sînt momentele cînd ironia domină acțiunea (narațiunea), analiza ne dezvăluie și o dominație a ei mai profundă. Contrastul dintre aparență și esență reglează întreg mecanismul ironic (ceva se spune, altceva se înțelege). În primul rînd relațiile protagonistului cu lumea în care se mișcă sînt concepute ironic. În fiecare etapă a crizei pe care o străbate, Anghelache trece în ochii lumii drept altceva decît este în realitate : e socotit model de onestitate, el se manifestă ca și cum ar fi culpabil (și, în absolut, este culpabil, *deși el rămîne singurul care se judecă în absolut, asumîndu-și astfel o vină tragică) ; cînd toată lumea se așteaptă să-l afle culpabil, e descoperit cinstit. (De fapt, e descoperit* hiper-cinstit *și aici se află cheia enigmei comportamentale ca și a destinul său determinat de hybrisul moral). Psihologia protagonistului, relațiile lui cu lumea (cu corul), desfășurarea acțiunii sînt guvernate de legile ironiei, care, acționînd ca dat imuabil al sorții, devine ironie tragică.*

Acțiunea, desfășurată după legile tragediei clasice în mai puțin de 24 de ore (la care se adaugă un epilog — actul V — reacția corului după 48 de ore) conduce permanent spre interpretarea că totul trebuie considerat «viceversa». Tot ce este aparență se dovedește fals, fie că e vorba de o aparență de onestitate, fie de neonestitate. O minimă analiză a semnificațiilor situațiilor arată că ele trebuie interpretate întotdeauna în registrul opus. Contrastul esențial dintre aparență și esență guvernează textul în două momente-cheie, situate* absolut-simetric, *la începutul și la sfîrșitul acțiunii : scena de la berărie în care Anghelache e socotit cinstit și se comportă ca și cum nu ar fi și a doua scenă de la berărie, în care Anghelache e socotit a fi necinstit și se dovedește în fond hiper-corect. Amîndouă manifestările protagonistului provoacă în rîndul corului (spectatorilor, cititorilor) o reacție identică : de milă și teamă față de o manifestare atît de radical insolită față de orizontul lor de așteptare, constituit pe baza experienței anterioare. Simetria scenelor le evidențiază deosebirile : primul moment este aureolat afectiv de enervarea sporită (și aparent nejustificată) a protagonistului, al doilea de liniștea absolută a aceluiași. Acestea sînt și singurele momente în care protagonistul apare în scenă, înconjurat întotdeauna de un halou de mister, misterul celui ce reacționează altfel decît obișnuit, misterul care îl izolează de grup și-i conferă o superioritate ambiguă. Față de reacția verbală violentă a primei scene, tăcerea celei de a doua apare și mai subliniată.*

Între cele două scene esențiale, tensiunea e gradată de căutarea infructuoasă a protagonistului de către cor. Această căutare echivalează cu o descindere în infern. Înregistrăm astfel cel de al doilea plan în care încearcă să ne situeze sugestiile scriitorului, planul lumii creștine aflate în descompunere. Sugestiile converg : complexul lui Anghelache nu e posibil decît într-o lume în care nici o instituție nu mai întrupează și nu mai garantează autoritatea morală necesară. Inspectoratul financiar nu-și face datoria, biserica a coborît în cafenea. Cum se realizează sugestia religiei decăzute ? În toate momentele narațiunii apare un element de terminologie creștină, dar întotdeauna ca element secund într-o com-

* Este vorba, firește, de același *«viceversa»* al destinului care hotărăște și soarta lui Lefter Popescu din *Două loturi.*

paraţie descendentă : *protagonistul se numeşte Anghelache (angel + sufixul grecesc — ache, care are în limba română conotaţii ironic dispreţuitoare, ca în* Ţafandache, *de exemplu, şi mai ales ca în Lache şi Mache. Mache este, cum ştim din* D'ale carnavalului, *un* Telemac *de mahala)* ; «La fereastră apare o icoană albă cu mîinile încrucişate pe piept» ; «Icoana cea albă se retrage de la fereastră stingîndu-se-n întunerec» — *icoana cea albă este domnişoara Eliza, a cărei apariţie emoţionează profund pe unul dintre amici* : «Chipul camaradului seamănă cu icoana unui martir în urma chinurilor», «El le zîmbeşte — zîmbetul sfînt al martirului care-ntrevede, prin deschizătura regiunilor cereşti, lumina vieţii eterne» — *martirul este Mitică, luptîndu-se în zori să se trezească din beţie* ; «De acuma, aibă Dumnezeu grijă de Anghelache». *Căutarea deznădăjduită prin beznă (sintagmele repetate :* «întunericul nopţii», «nu e nici o lumină», «întuneric beznă» *dau atmosfera textului) echivalează cu o rătăcire prin infern (la propriu, în vreme ce Anghelache se lupta într-un infern moral), în care corul încearcă zadarnic să-l smulgă pe protagonist de sub dominaţia puterilor malefice. Infernul se caracterizează, dantesc, prin* «Lasciate ogni speranza», *prin repetarea sisifică, pînă la epuizare, a gestului inutil.*

Într-un text de Caragiale nimic nu este întîmplător. Într-un univers moral în care se pune chestiunea esenţială a reacţiei individual-afective faţă de imperativul categoric, creştinismul nu reprezintă decît un cadru posibil, un element de decor.

Ambiguitatea, caracteristică esenţială a ironiei, privită atît ca figură a gîndirii cît şi ca figură a limbajului, domină textul.

Parcimonia enunţurilor aici îşi are explicaţia : cu cît se spune mai puţin, cu atît se poate înţelege mai mult. Pe domnul Anghelache, de exemplu, nu aflăm decît din anunţul mortuar că îl cheamă M. Valeriu Cristea presupune că M. este iniţiala lui Mitică, numele cel mai frecvent în opera prozatorului. Dar tot atît de bine se poate ca M. să însemne Mihail, iar «monograma A. M.» de pe ceasornic să fie aceeaşi cu iniţialele (Arh)anghelului Mihail. Într-o lume pe dos, cum e permanent lumea lui Caragiale, îngerul răzvrătit nu poate purta decît numele celui mai sus situat în ierarhia angelică, numele celui mai incoruptibil păzitor al ordinii divine. Nu apare el drept cel mai incoruptibil păzitor al legilor umane ? Dar se poate ca M. să însemne şi Manole.

Ambiguitatea ca sursă de sugestie este magistral utilizată de Caragiale nu numai în planul semnificaţiilor ideatice, ci şi în planul expresiei directe. Vorbeşte inspectorul : «De mîine începem să călcăm pe rînd toate casele». *Hoţul n-ar folosi, în limba română, altă expresie decît vînătorul de hoţi.* «Tot vrea guvernul să facă economii... Ne-ar putea suprima pe toţi». *(Ideea de desfiinţare a posturilor este şi prima sugestie anticipativ-thanatică din text. Ea apare la zeul-inspector).* „De ce, de ce nene Anghelache ? a întrebat plîngînd ca un prost cel mai tînăr». *Valeriu Cristea socoteşte că, date fiind împrejurările în care e pusă întrebarea,* «ca un prost» *nu se poate subordona decît lui* a întrebat. *Fals.* «Cuvîntul nu poate avea decît un singur loc într-o frază», *spunea Caragiale. Locul cuvîntului-cheie* «prost» *a fost astfel găsit încît* să nu se poată spune cu precizie *cărui verb îi e subordonat, el caracterizîndu-le de fapt pe amîndouă. Nu se putea ca legea ambiguităţii semnificaţiilor, care guvernează întregul text, să nu acţioneze în final. Iar ambiguitatea, la Caragiale, se află în strînsă corelaţie cu* simetria. *Acest* «prost» *este perfect simetric cu primul* «prost» («Vezi că eşti prost ?», *primul din suita de calificative adresate de Anghelache amicilor). Ca şi atunci* «cel mai tînăr» *nu poate înţelege semnificaţia faptelor la care participă, el nu poate trece dincolo de aparenţe, e într-adevăr prost. Dar cel dintîi* «prost» *aparţine protagonistului, iar cel de al doilea naratorului. Cel care povesteşte acţiunea şi-a însuşit viziunea personajului său. Este una dintre dovezile stilistice că nenea Iancu şi-a făcut un autoportret în nenea Anghelache. A doua dovadă o întăreşte pe prima :* «Dar nenea Anghelache, cuminte, n-a vrut să răspundă». Cuminte *acţionează aici cu absolut toate sensurile conotative posibile : tăcut, liniştit (nu agitat şi nervos ca prima dată, cînd le răspunsese prietenilor de ce e nevinovat fugarul), dar mai ales înţelept, om cu mintea la cap, care ştie să tacă. De cîte ori va fi întrebat de ce s-a omorît Anghelache, Caragiale, cuminte, nu va voi să răspundă. Interesant însă este că, de fapt, Anghelache a răspuns din primul moment al apariţiei sale*

(el intră în scenă răspunzînd violent de ce), atunci cînd a formulat ca lege a lumii în care trăiește legea lumii pe dos, a semnificațiilor inverse : «Firește că nu este el de vină /.../ El este o victimă a neglijenții altora». *Legea semnificațiilor inverse este esențială atît pentru narațiunea de tip polițist, cît și pentru cea de analiză psihologică.* Inspecțiune *se încadrează în ambele categorii.*

Celelalte două cuvinte-cheie ale textului, repetate obsesiv în toate momentele acțiunii, sînt «nenorocitul» *(simetric, ca mod de formare, cu* «cuminte» — *particulă proclitică + substantiv) și* «camarazi». *Ambele desemnează reacția spectatorului față de protagonist (fie că spectatorul e Anghelache și protagonist casierul fugar, fie că spectatori sînt amicii, iar Anghelache devine protagonist. Circulația cuvîntului* «nenorocitul» *dintr-o gură în alta ne sugerează că oricînd compasiunea îl poate împinge pe cel deocamdată neimplicat să se identifice cu eroul tragic).* «Nenorocitul» *exprimă exact reacția receptorului tragediei : de identificare parțială cu protagonistul (prin milă), de distanțare față de el (prin ușoara superioritate a celui neimplicat, sau, mai bine zis, neimplicat* încă). *Nenorocitul este, etimologic aici, omul fără noroc, cel supus ironiei unui fatum pe care nimic nu-l poate schimba. Amicii intuiesc perfect situația protagonistului, cînd îi anticipă soarta :* «E pierdut, nenorocitul».

«Camarazii», «amicii» *sînt anonimii care asistă la dramă și încearcă să oprească roata destinului. Într-o lume în care totul este altceva decît pare, într-o lume pe dos, singura valoare pozitivă și, în limitele puterilor ei, activă este camaraderia. Căutarea deznădăjduită în noapte semnifică și ea altceva decît pare : pare eșecul acțiunii de salvare a lui Anghelache, este în fond singurul obstacol pe care omul încearcă să-l opună maleficienței destinului. Solidaritatea umană în fața sorții este singura valoare neironizată de Caragiale :* «Camarazii s-au apropiat de masa pe care stă *camaradul lor». În fața morții, vinovați sau nevinovați, proști sau deștepți, oamenii se numesc la fel : camarazi.*

Existențialismul modern e anticipat nu numai prin tragicul rupturii dintre aparență și esență, ci și prin soluția solidarității sisifice în fața unei lumi dominate de legile absurdului.

> «*Vladimir :* Nous ne sommes plus seuls, à attendre la nuit, à attendre Godot, à attendre — à attendre. Toute la soirée nous avons lutté, livrés à nos propres moyens. Maintenant c'est fini. Nous sommes déjà demain».
> (S. Beckett, *En attendant Godot*)

*Anghelache, Estragon și Vladimir așteaptă. Pe un domn inspector, pe Godot. Pe cineva care să-i elibereze de starea de tensiune sau de degradare în care se află. Domnul inspector este o ipostază a conștiinței lui Anghelache. Godot își are numele alcătuit din primele silabe ale numelor reunite Gogo și Didi. Inspectorul sosește cinci minute prea tîrziu, Godot își amînă indefinit sosirea. Anghelache se identifică unui camarad fugit, pare a relua gestul aceluia. Gogo și Didi se învîrtesc fără speranță într-un timp circular, a cărui trecere e marcată doar de degradarea progresivă a intelectului. În lumea lui Anghelache, ca și în lumea lui Gogo și Didi, limbajul devine tot mai incapabil să exprime gîndul omului, să-l explice, pînă ce se degradează în inteligibil. Camarazii încearcă să-l prevină și să-l salveze pe Anghelache. În fața mizeriilor** existenței cotidiene, singura sursă din care Gogo și Didi își trag puterea de a continua este echivoca lor amiciție. Exasperat, Anghelache se sinucide. Gogo și Didi încearcă s-o facă, dar renunță. Pentru a te sinucide mai e necesară credința într-un sistem le valori, fie și absente, și o energie morală pe care cei doi au pierdut-o. Sîntem în 1952 și descurajarea presupune speranță :* «La ce bun să te descurajezi acum, iată ce-mi zic. Trebuia să mă gîndesc la asta acum o veșnicie, pe la 1900». *(S. Beckett,* Așteptîndu-l pe Godot).

La 1900 a apărut Inspecțiune.

** Și ceea ce este tulburător este că pînă și mizeriile simbolice ale lui Beckett și ale lui Caragiale coincid, în condiții în care orice apropiere nu poate semnifica decît o viziune comună asupra condiției umane : teribila gheață care îl strînge pe Estragon e sora geamănă a ghețelor care îi torturează, una în stîngul, alta în dreptul, pe intersanjabilii Lache și Mache,

POEZIA LUI G. BACOVIA ŞI OBSESIA CIRCULARITĂŢII *

Gabriela DUDA

«Cînd se va stabili cronologia poeziilor lui Bacovia se va vedea că prima lui formă este aceea a unui poet mai estet, mai livresc, mai dependent de modele» [1].

Istoria literară manifestă un consens remarcabil în a descifra în evoluţia poetică a lui Bacovia instalarea unei crize progresive a creaţiei. Încă la G. Călinescu se insinua, atunci cînd vorbea despre *«savoarea fragilă»* a liricii lui Bacovia, dubiul unei structurale lipse de vitalitate ce l-ar defini pe poet[2], iar mai recent N. Manolescu precizează chiar : *«Bacovia e poetul unui singur volum, şi acesta e întîiul : Plumb»*[3], fixînd astfel curba descendentă a lirismului bacovian. Poetul însuşi a cenzurat detaşat starea de fapt : *«Şi-am stat singur supărat / În zăvoiul decadent/ Şi prin crengile-ncîlcite mi-am notat / Versuri fără de talent.» (Vînt).* Jalea *«de-a nu mai putea face un vers»* reflectă o dramă reală, dar dincolo de consemnarea lucidă a sterilităţii ce îi ameninţa implicabil scrisul, sîntem în măsură să descifrăm semnele unei atitudini polemice faţă de literatură. Semnificaţiile acestei atitudini sînt multiple şi complexe : ele indică o mişcare continuă de flux şi reflux, de acceptare şi respingere a practicilor scripturale curente la aceea dată, de obedienţă şi de rebeliune faţă de codurile poetice consacrate şi, mai ales, faţă de propriul său cod.[4] Această dualitate se descifrează indirect în capacitatea poetului de a fi ajuns, încă de la volumul de debut, la manieră, fapt ce înseamnă cucerirea timpurie şi fără ezitare a acelui teritoriu poetic, care, de la E. Lovinescu încoace, s-a numit *«bacovianism»*, termen ambiguu, pentru că el nu desemnează, cel puţin în accepţia sa iniţială, atît o stare lirică inconfundabilă, cît sedimentarea în *sistem* a acelor obsesii tematice şi formale, traducînd astfel ceea ce Irina Mavrodin numea *«funcţia opresivă a lecturii intertextuale», «opresivă pentru că el* [scriitorul] *se simte căzut sub incidenţa unui model preexistent, pentru care are o preferinţă şi căruia are sentimentul că nu i se poate sustrage»*[5]. Bacovia este aşadar nu numai poetul-cititor (comprehensiv) al acelor producţii literare ce se ataşau direcţiei decadent-simboliste apusene (Rollinat sau Verlaine), ci şi al propriei sale creaţii ; astfel, funcţia opresivă a lecturii intertextuale se actualizează ca o permanentă reflectare : orice text, din primele trei cicluri cel puţin *(Plumb, Scîntei galbene, Cu voi...)*, se constituie ca o sinecdocă a ansamblului textual bacovian ; la nivel funcţional, fiecare text poate avea valoarea explicativă, interpretativă, a întregului, el reprezintă, de fapt, un *metatext* de un tip special (pentru că acest caracter de comentariu se realizează *indirect*, doar prin particularităţi constitutive ale universului poetic bacovian, dominat de circularitate şi de tautologie), care dezvăluie, paralel cu o aderenţă la propria «formulă», o dată descoperită, şi o conştiinţă critică ce îi va însoţi permanent creaţia. Bacovia este astfel întîiul judecător al «bacovianismului», făuritorul şi denunţătorul propriului său model poetic şi, dacă acest prim pas către rea-

---

* Articolul de faţă reprezintă, cu unele modificări, textul comunicării prezentate la Simpozionul consacrat problemelor intertextualităţii şi transtextualităţii, organizat de Catedra de limbă şi literatură franceză, Facultatea de limbi străine, Universitatea din Bucureşti, ianuarie, 1983.

[1] Tudor Vianu, *G. Bacovia în ediţie definitivă*, în *Figuri şi forme literare*, Bucureşti, Editura «Casa Şcoalelor», 1946, p. 131.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Editura, Minerva, 1982, p. 707.

[3] Nicolae Manolescu, *Prefaţă* la volumul G. Bacovia, *Plumb*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1965, p. XVI.

[4] De altfel, relaţia lui Bacovia cu simbolismul francez este caracteristică sub acest aspect, modelele neflind altceva decît expresia cristalizată a unor virtualităţi latente concordante, de care poetul devine treptat conştient. Căci, aşa cum remarca Dinu Flămînd, *«Bacovia îi cunoaşte destul de sumar pe cei cîţiva poeţi ai colecţiei simboliste de care se serveşte, lecturile lui par să staţioneze ani în şir doar la cîteva texte, ca dovadă că replica ideilor sale teoretice este cu mici nuanţe aceeaşi şi la 1914 şi la 1942. Dar poetul are o personalitate artistică cu mare putere de asimilare, astfel că aceste puţine lecturi au darul de a-l lămuri cu sine însuşi încă de timpuriu, de la primele încercări poetice»* (Dinu Flămînd, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 25).

[5] Irina Mavrodin, *Sincronie şi diacronie din perspectivă poetică*, în *Modernii — precursori ai clasicilor*, Cluj-Napoca, Editura *Dacia*, p. 184.

lizarea *«funcției constructive a lecturii intertextuale»* [6] — distanțarea critică — este relativ ușor de făcut în cazul polemicii cu declaratele sau ipoteticile modele/coduri poetice (celebrul *Marș funebru* care a prilejuit din partea istoricilor literari apropieri de Rollinat [7] poate fi citit și în registru ironic, iar producțiile «eminesciene» sînt — așa cum remarca Gh. Grigurcu [8] — simp'e exerciții stilistice, niște *«comedii în fond»*, sau, cu o altă perifrază folosită de poet, *«ecouri de romanță»*, adică ecouri de lectură a romanțelor eminesciene), acest prim pas deci apare dintr-o dată subtil mascat în raportarea artistului la propria sa poezie. Intertextualitatea internă [9] se lasă greu descifrată, căci o particularitate a creației bacoviene este marcata ei circularitate, manifestă nu numai la nivelul structurilor formale, închise și muzicale, ci și la acela al obsesiilor tematice, care revin constant, ca motive de fugă în polifonia textului bacovian total. Putem începe analiza poeziei lui Bacovia din orice punct, fără mari riscuri, dar, este adevărat, există în configurația pe care o trasează creația poetului puncte privilegiate pentru înțelegerea atitudinii sale față de literatură. Un astfel de punct îl constituie *Poema în oglindă*: importanța pe care o deține în ansamblul sistemului metatextual bacovian a fost deja intuită și nu este o întîmplare faptul că un întreg eseu consacrat poetului purcede din comentariul la acest text [10]. *Poema* se ordonează în seria acelor producții cu caracter polemic — unele explicite, precum *De artă*, adesea invocată pentru a proba detașarea poetului de universul simbolist. Tot astfel, *Din urmă* rezumă, într-o înseriere, locurile comune și ipostazele lirice predilecte, toate, sub eticheta globală *«poezie»*: *«Poezie, poezie... / Galben, plumb, violet... / Și strada goală... / Ori așteptări tîrzii, / Și parcuri înghețate... / Poet și solitar — / Galben, plumb, violet... / Odaia goală... / Și nopți tîrzii... / Îndoliat parfum / Și secular... / Pe veșnicie»*. Dacă *De artă* ilustrează, prin ricoșeu, o indistincție între decadentismul propriu-zis și simbolism, ambele direcții fiind prinse în plasa aceleeași atitudini de refuz, afectiv și estetic, *Din urmă* — anterioară cronologic — operează o identificare a poeziei, a literaturității unui text cu ceea ce s-a numit *«bacovianism»*. Din pricina acestei atitudini restrictive pe care am încercat să o schițăm aici (identificarea simbolismului cu decadentismul, a decadentismului cu varianta sa bacoviană, iar a acesteia cu poezia în general) *Poema în oglindă* dezvăluie, în spatele mecanismelor pe care fastuosul și ciudatul spectacol le activează, o atitudine cel puțin de punere sub semnul îndoielii a însăși ideii de leteratură. Căci atitudinea critică nu prinde contur decît din confruntarea poetului cu cele trei moduri poetice cunoscute, față de care se putea, eventual, delimita: modul eminescian, cel decadent-simbolist și cel bacovian. Pe primul a încercat să-l depășească prin pastișă (cronologia «pieselor eminesciene» o indică: de ce ar fi început atît de tîrziu Bacovia să scrie ca Eminescu, dacă nu pentru a se elibera de virtuala teroare a capodoperei ce amenința să-l striveaască); înțelegerea raportării la al doilea mod, cel decadent-simbolist, este facilitată de existența unor texte declarative (precum cele amintite), dar acesta implică și raportarea la al treilea mod poetic, cel propriu: primejdia cea mare nu o reprezintă — pentru Bacovia — modelele ilustre, Verlaine sau Eminescu, ci propria sa scriitură, căreia putea să-i cadă prizonier.

Poema în oglindă este și ea o *«comedie în fond»*, spectacolul regizat al denunțării inautenticului unei literaturi decadent-estetizante, spectacol în care, pe rînd, personajele sînt actor și spectator. Prima parte a poemei indică o opoziție, evidentă, ce a mai fost speculată de către critica noastră literară, între momentul *actual* (*«În fotoliu ostenită, în largi falduri de mătase, / Pe cînd cade*

---

[6] Preluăm acest concept din articolul citat al I. Mavrodin, p. 184: există o funcție constructivă a lecturii intertextuale *«pentru că modelul dominant și zdrobitor care pare a-i obstrua orice cale de ieșire spre o nouă construcție, ce va impune la rîndu-i un nou model, îi obligă la o reacție majoră împotriva acelei tiranice constrîngeri, împotriva forței de gravitație ce vrea să-l mențină în orbita acestuia»*.

[7] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 706.

[8] Gheorghe Grigurcu, *Bacovia — un antisentimental*, București, Editura Albatros, 1974, p. 160—162.

[9] V. Lucien Dällenbach, *Intertexte et autotexte*, în *Poétique*, 1976, 27, p. 296.

[10] Alexandra Indrieș, *Alternative bacoviene*, Editura Minerva, 1984, v. mai ales pp. 8—15, ca și cap. *Circularitate și discontinuitate*.

violetul, / Tu citești nazalizînd / O poemă decadentă, cadaveric parfumată. / Monotonă»), moment devalorizat prin accente cvasi-satirice, în care acel *«tu»* al textului este actorul lecturii, iar *«eu»* deține (implicit) un rol pasiv, și un ipotetic moment *ulterior («Eu prevăd poema roză a iubirii viitoare»)*, în care *«eu»* ar deveni actor, dar care, în momentul actual este doar autorul unui proiect de reformă nedefinit. Sînt astfel confruntate cele două funcții ale lecturii intertextuale ; funcția opresivă a modelului decadent-simbolist, denunțat și prin indicația textuală *nazalizînd* ce trimite evident la literatura franceză, și cea constructivă a lecturii intertextuale, a cărei realizare este amînată într-un timp viitor nedeterminat.

În a doua parte a poemei rolurile protagoniștilor se inversează : din actor al primei scene *«tu»* devine spectator *(«Vezi, din anticul fotoliu — Agonia violetă / Catafalcul / Și grădina cangrenată, / În oglinda larg-ovală încadrată în argint»)*, iar *«eu»*, din autorul proiectului de edificare a unui nou cod (indistinct literar și erotic), autorul scenei morții simulate *(«Însă pal mă duc acuma în grădina devastată / Și pe masa părăsită — albă marmură sculptată — / În veștmintele-mi funebre, / Mă întind ca și un mort»)*. În această *«clovnerie»*, Alexandra Indrieș, la al cărei eseu ne-am referit deja, vedea *«un act ritual al morții simulate, în stil carnavalesc, ca moment ce precedă nașterea»*, desigur nașterea *«poemei roze a iubirii viitoare»*. Mai limpede însă decît această semnificație pare a fi aceea de semnalare a unui eșec : eșecul tentativei de comunicare (căreia interlocutorul *«tu»* i se refuză, refugiindu-se în contemplarea imaginii reflectate în oglindă și în somn, deci în irealitate — *«Dar, pierdută, cu ochi bolnavi. / Furi, ironic, împrejurul din salonul parfumat, / Și privirea-ți cade vagă peste apa larg-ovală, / Pe grădina cangrenată peste toamna din grădină — / Adormind»)* și, prin aceasta, într-un mod mai special, eșecul ideii de literatură. Asistăm, din nou, la acea reducție de care am mai amintit — neaderența la literatura decadent-simbolistă o implică pe cea la propria sa literatură, iar aceasta, la rîndul ei, constituie temeiul respingerii ideii de literatură general. Paradoxul bacovian — dacă putem spune astfel — constă tocmai în capacitatea de a converti însăși ideea de negare a literaturii în literatură, de a supraviețui proiectului eșuat, căci în ultimele sale volume, *«poema roză a iubirii viitoare»* ia, prin caracterul violent nominal, aspectul unor semnale, a căror sintaxă s-a pierdut sau pe care poetul refuză să o mai comunice. Spectacolul morții simulate din *Poema în oglindă* anticipează, simbolic, această evoluție : funcția constructivă (critică) a lecturii intertextuale este împinsă pînă la consecințele ei ultime, definindu-se, în primul rînd, prin tentația auto-anulării. Dar această tentație nu este totuși niciodată actualizată, căci vocația critică, existentă în planul lecturii, este, cel puțin parțial, anulată în acela al scriiturii. Oglinda devine simbol al acestei duble atitudini de negare și acceptare : ea este atît element constitutiv al decorului decadent din salonul *«parfumat»*, *«plin de vîsc»*, alături de *«clavirul prăfuit»* sau de *«anticul fotoliu»*, dar și modalitate de denunțare a neaderenței la acest decor și la tot ceea ce el semnifică : oglinda reflectă spectacolul morții simulate, este un instrument de revelare a inautenticului, dar și de captare, de permanentizare a lui. Oglindirea exprimă astfel esența scriiturii bacoviene : există o perpetuă distanță polemică față de literatura altora, cît și față de a sa proprie *(«Mai citesc și-mi pare că sînt încă viu»* — va spune într-un loc poetul), un refuz lucid de a se abandona proiectelor eșuate înainte încă de a fi puse în practică, dar și tentația irepresibilă de a scrie istoria acestui refuz, a acestui eșec. Iar scriitura se produce chiar în parametrii acelui model pe care latura constructivă a lecturii intertextuale îl denunță ca inacceptabil : refuzul devine text, iar eșecul și tentația auto-anulării literatură. Atunci însă cînd Bacovia vrea să iasă din acest joc al oglindirii și să-și depășească *«bacovianismul»*, rezultatul este concretizat în acele producții eliptice, cu articulații enigmatice, în care nu trebuie să vedem neapărat tentative (conștiente) de experiment poetic sau influențe expresioniste, ipoteze prin care critica mai nouă a încercat să mascheze, să scuze parcă, sterilitatea creatoare a poetului, ci incapacitatea acestuia de a se sustrage obsesiei sale fundamentale, aceea a circularității pe care propriul său model poetic o instituie. Acel patetic *«Sînt numai privire, nu mai pot să vorbesc» (Dimineață)* devine o realitate tragică doar dincolo de cadrele oglindirii ; între aceste cadre, el reprezintă o simplă temă literară.

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Mircea DINESCU

1. *Somat zile de-a rîndul de-un prea răbdător coleg de generație să răspund la întrebarea «de ce scriu ?», mă încumet să incropesc, în locul salvatoarei sintagme «tocmai d-aia», o sabie pe măsura acestei funde gordiene cu încîlcit aer de cimilitură. Și brusc îmi amintesc că mi s-a mai pus această întrebare acum vreo cincisprezece ani (ce-i drept la persoana a doua singular și puțin mai răstită) și nici atunci n-am reușit să mă apropii cumva de meșterii din Toledo.*
Vă rog, așadar, să mă mai păsuiți o vreme !...

2. *În nesfîrșita îngăduință a materiei.*

Alexandru PALEOLOGU

De ce scriu ? M-am întrebat și eu de multe ori. Pot să citez această frază a lui Eugen Ionescu : *«Pourquoi j'écris ? Je suis encore à me le demander»*. Da. Afară de faptul că nu pot altfel, ce să răspund ? Deși nu e chiar adevărat. Am stat ani de zile fără să scriu nimic. În fiecare an trec săptămîni și uneori luni fără să scriu. Asta nu înseamnă că nu lucrez, că nu elaborez. Sînt unii care scriu cu program, un anumit număr de ore (fixe) și un număr de pagini pe zi, mai mic sau mai mare, indiferent de calitatea textului și indiferent dacă acesta va fi păstrat ori nu ; *génie ou non*, vorba lui Stendhal. Eu cred că aceștia sînt grafomani. Grafomania nu exclude geniul, numai veleitarismul îl exclude. Baudelaire sau altcineva, nu mai știu, a zis : *«qui ne TRAVAILLE pas tous les jours, ne travaille jamais»*, nu *qui n'ECRIT pas tous les jours...* (subl. n.). Sadoveanu, care se știe cît a scris, îi mărturisea în 1945 lui Ion Biberi, într-un interviu, că nu scrie propriu-zis decît cam trei luni pe an.

E cam indecent să vorbesc acum de mine, după numele pe care le-am pomenit, dar întrebarea mă obligă. Eu mă apuc de scris în momentul în care ceea ce s-a acumulat îndelung mă somează implacabil la exprimare. Nu pot să scriu nimic fără o lungă gestație, în bună măsură subconștientă. Foarte des, chiar cel mai adesea, în timp ce sînt ocupat cu altceva, sau cu nimic *(ocupat* cu nimic), sau în conversație, îmi vin fulgurant în minte formulări lapidare, de gînduri ce-mi par vrednice de reținut, dar contînd pe memorie, nu le notez (de obicei, nici n-ar fi posibil pe moment) și le uit. Nu le regret. Îmi pare prezumțioasă avariția de a nu pierde nimic din propriile gînduri, de a le tezauriza. Normal e să pierzi cam optzeci la sută. Viața spirituală e făcută în mare proporție din asemenea pierderi, iar «realizările» doar din resturi. De cele mai multe ori o pagină poate însemna

reziduul, «restul», unor ani întregi de reverie, de reflecție, de acumulări. În momentul în care lucrurile ajung insuportabile și impun actul material de a le pune pe hîrtie, sau cînd o întîmplare accidentală, de obicei una minoră în aparență dar decisivă în acest proces complicat, declanșează actul acesta, abia atunci se produce adevărata transmutație, sau, cu un termen poate impropriu, dar acreditat, «creație». Gîndurile nu contează decît în expresia lor, adică devenite text. Transmutația aceasta e cadoul pe care ți-l face Nu-știu-cine, dar abia atunci începe o muncă, pentru mine de obicei teribilă, cînd nu mai știu nici de masă, nici de somn, dorm pe apucate, fie că scrisul merge neîmpiedicat, fie că, cel mai adesea, trebuie să reiau aceeași pagină de nu știu cîte ori. Cîteodată mă apucă disperarea, e ceva infernal. Dar pînă la urmă are loc o exaltare, o exultație comparabilă cu triumfurile erotice, răsplătind cu dobîndă uzurară toate chinurile, exasperările și pierderile de încredere. «Cine m-a pus, cine m-a blestemat să scriu? Ce rost are?» — toate aceste vituperări sînt uitate atunci, sau rămîn în amintire ca niște văicăreli derizorii, ca niște mofturi de cochetă bătrînă.

Eventualul succes al produsului meu scris mă bucură, firește, căci e omenesc lucrul acesta, dar e mult mai prejos de voluptatea faptului ca atare și de sentimentul, poate iluzoriu, al reușitei artizanale. Nu pot să știu cu siguranță dacă ceea ce scriu merită să rămînă (ca să fiu sincer, cred că da) și nici dacă, eventual meritînd, are vreo șansă în direcția aceasta.

Există și vanitatea de autor. Am spus cu alt prilej de ce în cazul meu, din rațiuni profund intime, această vanitate e redusă la minimul posibil. Dar există, n-am încotro, și nici nu mi-e prea rușine s-o recunosc.

Dar văd că am spus *cum* scriu, nu *de ce*. La asta nu știu să răspund. Unii poate că scriu cu un anumit scop, de pildă reformarea moravurilor, a societății, educarea poporului ș.a.m.d. Dintre aceștia unii sînt într-adevăr scriitori, dar în pofida acestui țel. La alții, la mulți dintre cei mari, Balzac de pildă, un mobil important al scrisu'ui sînt banii, gloria, dar sînt totuși un mobil secundar. Esențiala finalitate a literaturii, a artei în genere, în care intră vrînd-nevrînd și critica, și eseul, și filosofia, chiar și marea oratorie, al cărei obiectiv e de regulă persuasiunea în sensul unui efect practic imediat, este în ultimă instanță o «finalitate fără scop», adică una de cunoaștere, de contemplare, de aprehendare a adevărului. Adică frumusețea (care «va salva lumea»). Acest lucru e cel mai evident în cazul oratoriei, căci interesul ei imediat expiră cel mai repede, dar cel estetic rămîne în memoria veacurilor și chiar a mileniilor.

Dintr-o fatalitate asupra căreia nu am puterea să dispun, genul în care scriu se numește *eseu*, termen care mi-a devenit nesuferit, pentru că de la o vreme încoace cunoaște o inflație absolut devalorizantă. Una-două, «eseu», «eseistic». A ajuns să însemne incompetență (și să o absolve) și pseudo-eleganță. De fapt eseul pretinde o competență totală în cel mai ignorat domeniu, cel al umanului (în care antropologia e rareori competentă, și atunci destul de puțin). Cuvîntul «eseu», impus, cum se știe, de Montaigne, exprimă o prudentă (ironică) modestie, înțeleasă, cum am mai spus și mai demult, ca o virtute nu morală, ci *tehnică*, și mai înseamnă nevoia de a *testa* realitățile, de a *încerca*, de a supune unei verificări experiența și gîndirea. De a mărturisi despre *încercările* prin care trece omul.

În ce cred? Aș putea să răspund pur și simplu cu termenul care desemnează demiurgismul și pe care-l puteți lua cum vreți: energie, materie, spirit, forță, *natura naturans*... Dar prefer să afirm *credo*-ul tradițional, fără circumlocuțiuni. Cred, așadar, și în realitatea «celui viclean»; constat adică viclenia Prostiei și prostia vicleniei. Căci asta e întruparea diabolicului: *Prostia*. El nu e, cum crede lumea, deștept, subtil, ironic, «mefistofelic» etc. Nu. E prost. «Inteligență diabolică»: sintagma asta e stupidă, e un non-sens. Diabolică e numai prostia (răutatea și Răul sînt efectele ei secundare). Prostia și Răul sînt realități transcendente, cu caracter *numinos*, sînt ceva *ungeheuer*, ca să mă exprim ca Rudolf Otto. Priviți (ocaziile sînt legiune) cît de vicleni pot să fie imbecilii, ce tertipuri le dau prin cap, pe care inteligența nu le imaginează, nu fiindcă ar fi incapabilă, ci fiindcă nu-și pierde vremea cu stupidele scopuri ale tertipurilor (tertipurile nu au *decît* scopuri stupide, și, firește, rele, distrugătoare). Prostia este eternă și invincibilă; e o hidră cu nenumărate capete care cresc la loc de cîte ori i le tai; de aceea trebuiesc tăiate mereu cu acizii inteligenței, pentru a o ține în șah; e tot ce se poate face contra ei.

Ați observat că de cîte ori se vorbește despre prostie, așa, în genere, se supără foarte multă lume? E greșit a crede că proștii nu-și dau seama că sînt proști. Știu foarte bine că sînt și au un instinct infailibil în a detecta inteligența și în a se mobiliza împotriva ei, spontan și organic, sistematic și înverșunat. De aceea, la noi, există, manifestată fie direct, fie disimulat, dar tenace, atîta ostilitate față de Caragiale, abisalul Caragiale, geniul inteligenței radicale, cel mai eficient dintre marii români demascatori ai Prostiei. Sînt prea mulți proști pe lume, dar din fericire sînt și mulți cei care știu că: mai bine cu un deștept la pagubă decît cu un prost la cîștig! «Proștii sub clar de lună» au groază de ris. Or fi știind ei de ce. Să rîdem, deci!

Ioanid ROMANESCU

1. *Consider că scrisul fiecăruia conține și motivația respectivă. Pentru că valoarea operei de artă reprezintă cea mai sigură mărturie asupra implicării autorului: despre dăruirea pînă la sacrificiu, sau despre infiltrarea într-un lejer «punct de observație» (adăpost la distanță de cauzele ce provoacă adevărata luptă cu sine, însă la dispoziția perisabilului).* Res ipsa loquintur! *Toate declarațiile noastre* pro domo *vor fi amendate de înșeși creațiile noastre, apoi resuscitate sau clasate de către sociologi ai artei și istorici literari.*

Cum în ipostaza de intervievat nu mi-a plăcut niciodată să epatez față de seamănul *și* fratele *meu, cititorul, voi evita un răspuns subiectiv (ce poate angrena pînă la sfidare — mai ales în cazul poeților — fantezia). Mă voi referi numai la o constatare (asupra căreia destui vor fi insistat, însă puțini vor fi admis fără intermediari înțelesul) în legătură cu asumarea destinului artistic.*

Dacă pe linia justificărilor date de Lombroso, Möbius, Gruzenberg, Eichbaum, Galton, Freud, Jung, Piaget s-a ajuns la interpretări «mai dulci» asupra subiectului în discuție, în sensul că psihologi ai artei i-au mai scos pe creatori de sub tutela zeului Oistros (nu de mult, un psiholog german afirma că noi, ăștia, sîntem supuși ab initio *doar unei... tente schizofrenice — deci sperăm ca rezultatele nu prea îndepărtatelor cercetări să ne dea cîștig de cauză), măcar majoritatea filosofilor ne-au prezentat într-o lumină favorabilă. Și încununarea opiniilor filosofilor despre luciditatea artistului (chiar dacă-n alte planuri el se manifestă anapoda, excentric sau desprins de realitate) a formulat-o admirabil Hegel:* «Artistul care nu știe ce face nu e un creator adevărat».

Sărutînd «peana» lui Hegel și înclinîndu-mă pînă la pămînt în fața tuturor gînditorilor care nu confundă spiritul justițiar al artistului cu nebunia, te invit, cititorule, să-l vezi în scriitor pe însul absorbit de idei, nu pe omul de prisos, *incapabil în toate, sau pe zurliul care duce nasturele din mijloc la cheutoarea de sus. Pentru că rigorile artei sînt dure, înseamnă că numai cel care le acceptă are ceva de spus; iar dacă mimează, dacă se joacă sau dacă-ntîrzie să spună, nu-l ierta!*

Spre a răspunde substanțial, ar fi trebuit să mă ocup de: factori ereditari, mediu, educație, voință, dar să fi avut și asigurarea că scrisul meu merită o asemenea atenție, că e în măsură să valideze — oricît de tîrziu — rezistența afirmațiilor; asigurare ce nu mi s-ar putea oficializa nici prin cele mai mari laude sau premii ale contemporanilor. Adept al demonstrațiilor științifice, lipsindu-mi unul din termenii ecuației, nu-mi rămîne decît să-ncerc a oferi posibilitatea unei deducții.

2. *Cred în forța cuvîntului.*

POEMUL CA HIPERSEMN. UN TRASEU ANALITIC

Nu am putea hrăni iluzia de a rezolva satisfăcător dubla temă pe care ne-o propunem, în cîteva pagini, ba poate nici în cîteva sute. Uneori, cu cît se aglomerează paginile teoretice, cu atît nebuloasa la care priveam curioşi la început apare mai misterioasă, chiar şi cînd diverse detalii sînt mai net precizate. Intenţiile noastre nu depăşesc aci prezentarea, pe de o parte, a unei scheme semiotice a poemului, pe de alta, a demersului analitic ce decurge din felul în care o concepem (cu specială privire asupra structurilor şi funcţiilor). Plecăm, în ambele tentative, de la o seamă de contribuţii ale unor teoreticieni care s-au interesat, în ultimele decenii, de poetica şi semiotica genurilor şi îndeosebi de modalităţile de lectură a poemului ; încercăm, prin urmare, o viziune sintetică proprie, ce coordonează unele date compatibile.

Ca act specific de comunicare, poemul poate fi considerat, *lato sensu*, ca un *«semn complex»*, dacă adoptăm o sintagmă întrebuinţată de semiotica lingvistică pentru limbile încorporante şi dacă schimbăm, firește, ceea ce trebuie schimbat. Se ştie că, în acele limbi, componentele unui singur cuvînt pot formula o întreagă gîndire ; or, şi poemul, privit ca semn unitar, este capabil să comunice un adevărat univers. Principala deosebire e că, în cel de al doilea caz, sîntem în prezenţa unui semn ce aparţine unui alt tip de limbaj, celui poetic : ca atare, spre deosebire de univocitatea codului întrebuinţat în oricare limbă polisintetică, codul aflat la dispoziţia receptorului de poem comportă o largă marjă de aproximaţie, ceea ce face ca mesajul transmis să rămînă, în majoritatea cazurilor, ambiguu.

Ar fi necesar, poate, să arătăm în ce constau deosebirile între limbajul obişnuit şi cel poetic ; ne vom mărgini să declarăm că, în ansmblu, împărtăşim distincţiile convingătore pe care Maria Corti le-a stabilit în *Principiile comunicării literare* (1976) [1], valorificînd critic principalele izvoare semiotice de care dispunea atunci. De altfel, aceleiaşi Maria Corti îi aparţine şi termenul de *«hipersemn»* pe care îl reluăm, atribuindu-i sensul pe care semioticiana italiană l-a precizat în interviul acordat lui Marin Mincu. Textul artistic *«emite un mesaj care nu e acelaşi cu al sumei de semne ce îl constituie ; cu alte cuvinte, unitatea transfrastică a semnificaţilor şi semnificanţilor produce o semnificaţie globală a textului care este o hipersemnificaţie. De aceea mesajul artistic are capacitatea de a schimba „gramatica viziunii" noastre asupra lucrurilor, fapt ce nu se întîmplă de obicei cu alte mesaje»*. Astfel, în *Canţonierul* lui Petrarca, *„fiece sonet sau canţonă e un text, deci un hipersemn»* [2]. Am putea să adăugăm doar că hipersemnificaţia se prezintă, de cele mai multe ori, ca un fel de «gîndire-simţire», ceea ce l-a şi determinat, probabil, pe Jean Cohen, în *Le haut langage* (1979), să recunoască în poem existenţa unui sens *«patetic»*, deosebit de cel curent, *«noetic»*.

Principalele suporturi ale schemei pe care o vom propune sînt : în ce priveşte cadrul general, structura semiotică a povestirii aşa cum au înfăţişat-o autorii *Retoricii generale* de la Liège [3], iar pentru etapele analizei, tipul de abordare

---

[1] Cf. Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, Buc., Univers, 1981, în special pp. 102—124.

[2] Cf. Marin Mincu, *Semiotica literară italiană...*, Buc., Univers, 1983, p. 40.

[3] Cf. Jacques Dubois et alii, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 172.

imaginat de excelentul medievist Paul Zumthor[4] — rezultat, la rîndul său, din trierea unor date provenind din surse primordiale ale poeticii și semioticii moderne. Cu toate că Zumthor a avut în vedere, în primul rînd, poezia medievală franceză, expunerea sa sistematică privind nivelurile textului poetic ni s-a impus (și nu numai) ca un instrument ce poate fi utilizat cu eficacitate dincolo de întîiul său cîmp de aplicare.

Paul Zumthor nu este un adept necondiționat al structuralismului ; ceea ce îl definește e un simț profund al dialecticii structurilor și al devenirii lor. Prezent încă din *Încercare de poetică medievală* (dar mai degrabă estompat de voința mărturisită de a demonstra că *«poezia medievală, ca orice poezie, departe de a imita realul, se ia pe sine însăși drept obiect»*), acest simț pentru istorie s-a adîncit continuu, pînă ce autorul a recunoscut, cu înalta sa francheță, într-un fel de punere la punct, că *„ideea acestui perfect autotelism a dat greș"*[5]. Cînd vorbim de structuri, în tipul de analiză adoptat, trebuie să înțelegem deci că ele sînt pretutindeni purtătoare de semnificație și într-o continuă transformare, ce nu e totalmente indiferentă față de alte dimensiuni ale realului ; demersul analitic zumthorian tinde să se constituie, în definitiv, ca o «spirală hermeneutică».

Deși este destul de bine cunoscut specialiștilor, «modelul» său trebuie reevocat aci, din motive, credem, lesne de înțeles. Se știe că el constă din cinci straturi de semnificație, organizate pe trei niveluri : parcursul analitic presupune, după Zumthor, cercetarea legăturilor pe care diverse unități *«le întreține în ordinea distribuției liniare»* și *în «ordinea funcțională»* ; cu alte cuvinte, atenția trebuie să ne fie reținută atît de raporturile de *«succesiune»* cît și de *«ierarhie»*. Straturile luate în considerație sînt, în ordine : cel fonic, morfosintactic, lexical, cel al unităților figurative minimale și cel tematic. Zumthor le enumeră, cum spune el însuși, *«de jos în sus»* — direcție care nu indică însă altceva decît amplificarea efectului de sens, ce *«se precizează și se întărește»* treptat. Partea *«de jos»* trebuie înțeleasă, în realitatea poemului, ca fiind cea imediat accesibilă, semnificantul cu care luăm totdeauna primul contact ; el comportă însă sensul cel mai vag — spre deosebire de «ultimele» straturi (și mai ales de al patru'ea) care ne transmit un înțeles ce ni se pare mult mai limpede, cu toată ambivalența sa. Straturile fonic, morfosintactic și lexical *«orientează atenția receptorului»*, *comunicînd un soi de* «pre-informație», pe cîtă vreme ultimele două sînt, în felul lor, «decisive».

Primele două straturi reprezintă «partea materială», natura textului în ordinea «fizică» ; următoarele două depășesc această materialitate, alcătuind ceea ce Zumthor numește nivelul *«compoziției»*, în sens «chimic». Ultimul nivel, grupînd motivele care sînt unități de *«formalizare elementară»* a semnificațiilor — tratate de Maria Corti ca *«macrosemne»* — și temele *(«ansambluri structurale de motive»)* este nivelul la care mesajul prezintă *cea mai mare densitate*. Principiul ce călăuzește analiza zumthoriană este cel integrativ — complement mereu necesar al observațiilor privind distribuția diferitelor «figuri» la fiecare eșalon, adică «repetițiile», jocurile de «echivalență» ori «contrastele» (figuri valorificate încă de Roman Jakobson și Claude-Lévi Strauss în faimoasa lor analiză structurală, din 1962, a poemului baudelairian *Les Chats*). Principiul amintit se regăsește aproape invariabil la poeticienii contemporani[6], fiind plenar justificat de cele trei caractere fundamentale ale oricărei structuri, pe care le-a relevat Jean Piaget : *«totalitatea»*, *„transformările"* și *«autoreglarea»*.

Pornind, așadar, de la schema structurii semiotice a povestirii, am încercat să modelăm ceva analog pentru poemul liric. Componentele structurale ale acestuia le-am identificat, în esență, în straturile reținute de Paul Zumthor ; dar pentru ca schema noastră să înfățișeze integral *«hipersemnul»* poetic, a trebuit să ținem cont și de rolul pe care îl joacă, în cazul său, versificația. În consecință, cu aproximația inerentă acestui gen de reprezentări sinoptice — mai cu seamă în domeniul spiritual — ne închipuim structura semiotică a poemului astfel :

---

[4] Esențialul este expus în *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, pp. 147—149.
[5] În *Parler du moyen âge*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 42.
[6] Cf., de ex., *Rhétorique de la poésie* a grupului *μ*, Bruxelles, Complexe, 1977.

		SUBSTANȚĂ		FORMĂ	
EXPRESIE	Nivelul Speciei (prozodice	Ritm și structură strofică. Poem cu formă fixă Poem cu formă liberă Poem în proză	Nivelul Materialității („Fizice")	Stratul fonic Rime, asonanțe, aliterații Metaplasme --- Stratul morfosintactic Metataxe
CONȚINUT	Nivelul Experienței și al mesajului	Teme și motive «Experiența trăită» în universul real sau imaginar	Nivelul Compoziției („Chimice"))	Stratul lexical Cîmpuri morfosemantice — Izotopii --- Stratul «unităților figurative minimale» Metasememe Metalogisme

O asemenea compartimentare a hipersemnului poetic (la baza căreia se află — ca și în cazul structurii semiotice a povestirii— modelul semnului linivistic cu care L. Hjelmslev l-a continuat și depășit pe Saussure [7]) pune în evidență complexitatea fenomenului liric și varietatea «reperelor» ce trebuie avute în vedere, într-o analiză care vrea să depășească dihotomia elementară conținut formă ; înseși locurile pe care le ocupă în schemă diferitele straturi sînt, pînă la un punct, de natură să aproximeze și modul în care ele «funcționează» în ansamblul poemului.

Cîteva lămuriri par să se impună. Ceea ce numim nivelul «experienței trăite» și al «mesajului (aflat la densitate maximă) aparține structurii celei mai profunde, aceleia care generează de obicei poemul ; aci se întoarce de *n* ori actul liric în cursul procesului creator — poetul fiind, în genere, mai atent la amintita experiență (pe care germanii o numesc *Erlebnis)* decît la «temă» (ca să nu mai vorbim de eventuala «idee» cu care intră în contiguitate). Lectura nu răzbate totuși, cu adevărat, în această zonă, decît în cele din urmă, receptarea mesajului profund — dinspre care felurite semnale sosesc continuu, la toate nivelurile textului — fiind țelul său principal.

Spre deosebire de creator, analistul apare mai puțin preocupat de experiența trăită de cel dintîi (și, de altminteri, nici n-ar putea s-o reconstituie vreodată integral), fiind solicitat mai ales de anuanțele ascunse ale mesajului — aflate într-o strînsă legătură cu motivele aparente în poem. Cînd am precizat că acesta este țelul principal al lecturii, n-am vrut să spunem că e totodată și etapa cea mai interesantă a analizei : mult mai incitant se dovedește, dimpotrivă, parcursul analitic însuși, cu descoperirea treptată a reflexelor și ecourilor pe care și le trimit elementele diferitelor straturi ce colaborează la constituirea unui mesaj — iar apoi a cercurilor tot mai largi ale hipersemnificației poemului. Uneori, cunoașterea din diverse mărturii a unor date interesînd «experiența trăită» poate oferi un prim reazem în stabilirea mesajului ; în general însă, nu de la ele plecăm — iar mesajul poemului rămîne, de cele mai multe ori, înconjurat de un halou mai mult sau mai puțin difuz, ce aparține, după opinia lui Jean Cohen, condiției însăși a comunicării poetice.

Nu se cunosc nici un fel de «reguli» în privința succesiunii fazelor procesului creator și ceea ce numim «substanța conținutului» ar putea să se realizeze tot atît

[7] Cf. Louis Hjelmslev, *Preliminarii la o teorie a limbii*, Buc., Centrul de cercetări fonetice și dialectal, 1967, pp. 111—112.

de bine după un debut liric provocat doar de un cuvînt-„talisman", de o metaforă surprinzătoare ori de un simplu ritm obsesiv (ca în bine cunoscutul caz al *Cimitirului marin* al lui Valéry). În consecință, nu s-ar putea afirma că demersul analitic urmează, în general, o cale «inversă» față de aceea pracursă de actul creator : traiectoria acestuia din urmă rămîne mereu în umbră, înnoindu-se de la un poem la altul. Tot ce poate pretinde apropierea noastră analitică e cel mult o ordine rațională : ea va urma, în chip normal, credem, calea care duce de la suprafața materială și numaidecît accesibilă a textului spre straturile sale din ce în ce mai adînci.

În formula pe care am adoptat-o, analiza traversează stratul fonic și prozodic, trecînd, potrivit schemei expuse, de la forma expresiei la substanța acesteia, ca să se întoarcă apoi la stratul morfo-sintactic ; «coboară» apoi spre straturile lexical și cel al *«unităților figurative minimale»*, pentru a ajunge, în cele din urmă, în zona substanței conținutului.

Cele dintîi lecturi ale poemului nu ne familiarizează numai cu o «muzică» vag «grăitoare», ci ne inculcă, aproape fără să ne dăm seama, și un anumit «sens» general, care are mai curînd rolul unui fel de «vector». El este o «stare» confuză a poemului, una în care predomină senzațiile și sentimentele — ceea ce se traduce de obicei prin manifestarea unei adeziuni, a unei «plăceri». Cu toate acestea, fie din cauza titlului, fie a unui cuvînt ori a unei «imagini» frapante, resimțim de pe acum o «dispoziție generală», care orientează subteran lecturile ulterioare ale textului, începînd cu valorile pe care «preferăm» să le acordăm efectelor sonore înseși.

Dintre toate straturile ce trebuie examinate, cel fonic este indiscutabil cel mai greu de abordat. Nu s-a realizat încă vreun acord general asupra gradului de motivare posibilă a limbajului poetic, cu toate că mulți specialiști recunosc particularitatea acestui limbaj tocmai în tendința de a motiva semnele. Presupunînd totuși că sînt destui cei care subscriu la ceea ce G. Genette denumea în *Mimologiques*, un *«cratilism secundar»* — cum s-ar putea proceda pentru a cîștiga adeziunea unui public mai larg la o interpretare (întotdeauna *personală*) a unei «motivări» ? Nu există un *cod* recunoscut al valorilor ce pot fi atribuite, în diverse limbi, frecvenței ori combinațiilor dintre diferitele vocale și consoane ; este unanim admisă doar ambivalența ce caracterizează majoritatea sunetelor — chiar cînd li se recunoaște capacitatea de a sugera sau de a sublinia anumite efecte.

În ce ne privește, nu putem fi atît de sceptici pe cît se arăta Paul Delbouille care s-a amuzat, după cum se știe, pe seama *«puterii sugestive a sunetelor»*, în *Poésie et sonorité*... (1961) ; pentru că dincolo de unele exagerări interpretative, care pot friza cîteodată ridiculul, nu e mai puțin adevărat că între anumite senzații, sentimente sau gesturi umane și natura diverselor sunete s-au putut stabili, în fiecare limbă, de-a lungul secolelor, raporturi sugestive. Experimentele unor foneticieni avizați[8] au izbutit să probeze totuși, mai cu seamă în ultimele două decenii, că există nebănuit un număr de cazuri în care datele fonice sînt interpretate în același fel de diferiți receptori. Nu vom merge pînă acolo încît să înțelegem muzicalitatea versurilor ca pe un «limbaj sonor» traductibil fără greș într-unul conceptual (o asemenea «traducere» este imposibilă, de altfel, în cazul indiferent cărei bucăți muzicale propriu-zise) ; dar, ca și în muzică, insistența asupra anumitor grupări sonore poate fi de natură să susțină sau să amplifice o anumită linie a «sensului» — cu atît mai mult cu cît aceste sunete nu sînt doar audiate, ci pot fi și reproduse de noi înșine, ceea ce implică deschideri sau închideri ale canalului fonator, variații de oralitate și nazalitate, de înălțime sau de intensitate etc. Fie că poetul este sau nu conștient de acest fapt, ceea ce «îl îndeamnă» să-și aleagă paradigmele în scopul obținerii unei anumite muzicalități a versurilor sale este, în mod evident, «substanța conținutului» : ea este aceea care determină, în ultimă instanță, calitatea unor astfel de «preferințe».

În afară de aspectul fonic normal, nealterat al cuvintelor folosite, întîlnim în destule poeme o serie de «abateri» care joacă de asemenea un rol în canalizarea sensului : analiza e datoare deci să verifice amănunțit prezența acelor «figuri» pe care grupul de la Liège le numește *«metaplasme»* (obținute, ca și celelalte figuri, prin cele patru procedee fundamentale, distinse încă de Quintilian : suprimări sau adăugiri, înlocuiri sau metateze).

---

[8] Numele lor (printre care cele ale lui M. Chastaing și J. M. Peterfalvi) și meritele respective sînt evocate, de ex., în prefața lui Henri Monnier la cea de a treia ediție din *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1981, p. 15.

Presupunem că Paul Zumthor nu a mai prevăzut un strat special pentru aspectele prozodice, deoarece asonanțele, aliterațiile, anaforele sau rimele pot fi normal abordate în cadrul analizei stratului fonic. Întrucît însă reperele de tipul amintit nu reprezintă decît partea materială a versificației — care nu e totuși cea mai importantă — am înscris, în schema noastră, partea sa esențială, pe latura substanței expresiei : ne referim la totalitatea paradigmelor ritmice și strofice (creatoare și acestea, prin repetiție, ale unui «ritm vertical»), printre care poetul optează, de fiecare dată, pentru ceea ce i se pare mai «adecvat».

De la analiza fonică a textului trecem deci, în mod obișnuit, la cea prozodică, încercînd să răspundem obsedantei întrebări : pentru ce această formă, mai curînd decît alta ? Succesiunea însăși : fonic-prozodic nu are pentru analiză vreun caracter absolut ; datele textului pot oricînd s-o inverseze ; cu adevărat importante sînt numai consonanțele ce pot fi relevate între ele.

La nivel morfo-sintactic, diferitele observații analitice au mai multe șanse de «certitudine», fiindcă sînt raportabile la un cod. Dar ceea ce ne preocupă îndeosebi, cînd urmărim distribuția grupurilor verbale sau nominale, a timpurilor și modurilor, a articolelor, pronumelor sau adverbelor ori a construcțiilor sintactice, este repetiția anumitor forme ori opoziția lor și secvențelor de «sens» pe care le-ar putea pune astfel în evidență — ținînd cont de principiul că nimic nu poate (sau n-ar trebui) să fie «întîmplător» într-un poem liric. Concomitent, dedicăm o specială atenție figurilor încadrate de grupul μ printre metataxe. Ca și în locuri, integrăm noile «descoperiri» cu cele precedente : nu printr-o simplă adițiune, ci prin stabilirea atît a conformărilor cît și a eventualelor date alotopice.

Pătrundem apoi mai intim în poem, spre formele conținutului, spre vocabule — al căror semantism este activ în același timp pe plan denotativ și conotativ. Ceea ce facilitează transferurile metaforice, metonimiile ori operațiile logice figurative, este tocmai policromia semelor ce intră în compunerea diferitelor sememe.

De stratul lexical ne putem apropia din variate puncte de vedere : pe de o parte, acela al raporturilor dintre diverse niveluri ale vocabularului (limbă curentă, aleasă sau graiuri, terminologie tehnică ori argou etc.) și al mobilurilor unor preferințe ; pe de altă parte, și mai ales, acela al posibilităților de regrupare a cuvintelor zise «pline» pe cîmpuri semantice (pe care P. Zumthor le stabilește și în funcție de categoriile morfologice, pentru evidențierea eventualelor concordanțe între cîmpurile semantice nominale și cele verbale și a centrelor de interes în jurul cărora gravitează textul).

În loc să procedeze în doi timpi — ca mai sus — grupul din Liège a propus însă, în *Rhétorique de la poésie*, o lectură «tabulară» a nivelului morfo-semantic : analiza ortosememică (la nivel denotativ) este întreprinsă concomitent cu cea metasememică (conotativ) — rezultatele fiind înscrise în tabele complexe (cu date reținute pe orizontala fiecărui vers și pe verticala întregului poem). Tabelele acestea pun perfect în lumină izotopiile fiecărui text, odată cu paralelismul sau opoziția dintre ele — ultima etapă a lecturii (care procură și satisfacția cea mai intensă) fiind descoperirea mediațiilor posibile între opoziții. Subclasele dinăuntrul fiecărei mari izotopii sînt întotdeauna dictate de realitățile semantice ale poemului în cauză. Grupul μ pleacă de la postulatul — care ni se pare legitim — că în textele lirice (în cele literare, în general) nu există decît trei izotopii fundamentale : aceea care reunește sememele referitoare la om (corpul, actele sau sentimentele sale, cultura și istoria sa etc.), la univers (spațiu și timp, forme minerale, vegetale, animale, dimensiuni, culori etc.) și la limbaj (vorbire, poem, cîntec). Deosebit de sugestivă, în acest sens, ne apare lectura tabulară a poemului *La halte des heures* de Paul Eluard, realizată de profesorii din Liège[9]. Alt merit care le revine e acela de a fi recunoscut că *«poemul se definește printr-o structurare particulară* a formelor conținutului *și nu prin procedeele ce afectează doar domeniul semnificantului»* ; vom regăsi de altminteri și la alți poeticieni și retoricieni moderni ideea că poemul este un tot în care semantismul joacă un rol foarte important.

Unitățile textuale de care ne-am interesat pînă aici nu depășeau lungimea unui vers ori a unei fraze. Cînd — după examinarea metasememelor și metalo-

[9] Cf. Jacques Dubois et alii, *Rhétorique de la poésie*, *op. cit.*, pp. 216 și urm. ; diverse tipuri de lecturi tabulare la pp. 237, 256, 282 și mai ales 284—285 — model la care ne referim în special.

gismelor, mai ales sub raportul unor insistențe sau al congruenței — sosim la nivelul «experienței trăite» și al mesajului celui mai dens, ne referim la unități ce sînt, de cele mai multe ori, superioare acelor dimensiuni (adică două sau mai multe versuri, iar uneori strofe întregi, reunite în jurul aceluiași motiv). Tocmai în acest moment trebuie să-și dovedească plenar resursele lectura integrativă, rotunjind retroactiv anumite unghiuri, accentuînd unele contururi sau recuperînd observațiile disparate, ce fuseseră păstrate, pe parcurs, sub beneficiu de inventar.

Cele trei specii de semne distinse de Ch. S. Peirce par să fie «înglobate» de hipersemnul poetic. Astfel, poemul se comportă ca un semn indicial, în măsura în care se află în contiguitate cu o anumită stare lirică, cu o inchietudine, un neastîmpăr ori o pasiune, pe care cititorul le recunoaște prin intermediul lui. Pe de altă parte, poemul este și un semn iconic — motivarea sensibilă a semnificaților săi constituind însăși tendința prin care se face cunoscut ca un limbaj ce caută să se distanțeze de arbitrarităteа semnului lingvistic. În fine, poemul este și un semn simbolic — deși nu în sensul pe care Pierce înțelegea să-l atribuie acestui termen, ci în acela, mai larg, de metaforă cu o pluralitate de sensuri, ce contribuie din plin la hipersemnificația sa. Fiindcă pe lîngă acel «ceva», relativ mai accesibil, poemul semnifică întotdeauna și «altceva», într-un al doilea ori al treilea registru ; și nu o dată (mai ales de la poezia baudelairiană încoace) el se comportă ca un metasemn, vorbindu-ne «cifrat» despre sine însuși.

Cu toate că prin «recunoașterea» mesajului analiza poemului își încheie traseul propus de schema semiotică — operația analitică însăși nu poate (și nu se cuvine) să se oprească aici. Spre deosebire de cei care s-ar declara mulțumiți cu o descriere formală și funcțională detailată, sîntem de părere că și alte considerații sînt la fel de necesare — în primul rînd, în sensul înscrierii poemului într-un context mai larg. Respectînd principiul esențial al interdependenței structurilor, încercăm, prin urmare, să precizăm și relațiile textului cu ciclul din care face parte, cu restul operei poetului în cauză, precum și cu tradițiile tematice sau formale asemănătoare — cu relevarea momentelor de intra- și intertextualitate.

Complexitatea hipersemnului poetic (care favorizează actualizarea sa diferită de către fiecare cititor, variabilitatea în timp a mesajului său) invită, de asemenea la completarea observațiilor anterioare cu o analiză a receptării lui (pe cît cu putință, în spiritul aceleia pe care Hans Robert Jauss a ilustrat-o odată cu lectura poemului *Spleen II* de Baudelaire, în 1980). Aceasta înseamnă, mai exact, să se caute un răspuns la genul de întrebări pe care și le pune Jauss în ultima fază a întreitei sale lecturi. După o analiză estetică, la nivelul percepțiilor — și, așa zicînd, «naivă» —, după o a doua care încearcă să lumineze «*științific*» particularitățile încă nedeterminate ale întregului formal recunoscut la început (faze pe care le-am străbătut și noi, dar într-un alt mod, în funcție de schema adoptată), Jauss procedează la reconstituirea «*contextului primar literar-istoric*»[10]. Gestul acesta implică cercetarea așteptărilor literare și socio-culturale ale contemporanilor — pe care poemul le-a putut satisface sau nu, în momentul apariției — ca și încercarea de determinare a semnificațiilor ce i le-au acordat succesiv : poetul însuși, primele receptări critice și cele ulterioare ce ni s-au transmis pe o cale sau alta (marcîndu-se atît distanța cît și interacțiunea dintre «efectul» operei însăși și receptarea ei).

Nici aprecierile zise de «valoare» nu ni se par superflue, pe spirala hermeneutică : atît timp cît avem de a face cu un „mesaj» (chiar dacă, în cazul acestuia, *comunicare* nu înseamnă *informație*, după cum ne avertiza Yvon Belaval), intervine în oricare lectură și un «interes uman» variabil, pe care este util să-l precizăm. «Valoare» nu înseamnă însă potențialul de «adevăr» al textului ori importanța sa pentru lărgirea cunoștințelor exacte ; «valoare» reprezintă esențialul *ethos*-ului vehiculat de orice poem ce-și merită numele și în ea se cuprinde interesul mesajului pentru procesul prin care umanitatea capătă o conștiință mai profundă despre sine însăși — interesul său pentru evoluția ideii de frumos și a limbajului poetic, ca și pentru plăcerea stimulantă și creatoare pe care textul a putut s-o procure tuturor celor ce i-au dat viață prin lecturi.

Val. PANAITESCU

[10] Cf. Hans Robert Jauss, *Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre (Baudelaires Gedicht „Spleen II")* în vol. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, ed. 2-a, 1984, pp. 813—865.

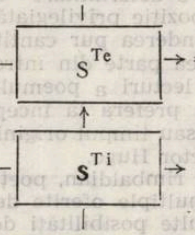
O CONVENȚIE LITERARĂ NEGLIJATĂ : TITLUL

(III)

Divergențe între titlu și text

Aproape toate seturile de titluri presupun opinia comună despre conformitatea dintre titlu și text. Altminteri, o serie de psihologi și sociologi n-ar fi putut elabora un procedeu de a testa caracterul, înclinațiile sau pur și simplu deprinderile de lectură, supunînd interlocutorului liste de titluri reale sau fictive. Un asemenea sondaj ne arată, de pildă, că nu muncitorii se lasă atrași de titlul *Hommes en grève*, ci intelectualii [1]. Și totuși această conformitate dintre titlu și text nu este un fapt cert. În secolul al XVII-lea spaniolul Quevedo și-a ascuns „soueños-urile sale, visele sale infernale satirice, sub titlul *Juguetes de la niñez. (jucării ale copilăriei)*, iar în secolul al XVIII-lea Sedaine schimbă un titlu ca *Le Duel* în *Le Philosophe sans le savoir*. Dacă cel dintîi procedează astfel de teama inchiziției, iar celălalt din ordinul poliției, autorii moderni o fac mai cu seamă pentru a dejuca așteptările cititorului. Un exemplu ilustru este în acest sens poemul lui Rimbaud intitulat *Vénus Anadyomène*. Titlul acesta, înnobilat prin păstrarea formei lingvistice greco-latine, îi amintește cititorului cultivat unul din miturile cele mai evocatoare ale Antichității, și anume nașterea zeiței dragostei din spumele mării. Ne amintim de tabloul lui Botticelli expus la Muzeul Uffizzi la Florența. Ce prezintă însă poemul astfel intitulat? Hugo Friedrich îl descrie astfel : «*Dintr-o cadă de tablă verde se ridică un trup gros de femeie, cu gîtul cenușiu și șira spinării înroșită ; pe coapse îi sînt gravate cuvintele „Clara Venus“; într-un loc exact denumit anatomic înflorește un ulcer*» [2]. Această deziluzie înverderează nu atît voința puberală de a-l epata pe burghez cît distrugerea noțiunii tradiționale a frumosului și a miturilor sale. Disponibilitatea lor în epoca istoricismului și a fabricării în serie a unor aparențe frumoase a dus la o pierdere de autenticitate pusă sub acuzare de către Rimbaud. Totuși în poemul citat se manifestă totodată și cu o consecvență extremă o estetică nouă de un caracter diferit.

Să ne oprim aici o clipă : așa cum au demonstrat-o exemplele din Balzac și Rimbaud, în cursul lecturii textelor nu mai e vorba doar de confirmarea exclusivă a așteptărilor trezite de către titlu, ci și de corectarea sau de respingerea lor, pe scurt de determinarea titlului de către text. Această dialectică dintre titlu și text corespunde dialecticii mai generale dintre semn și contextul său. Sub unghiul experienței făcute cu textul și al perspectivei lecturii, modelul nostru de comunicare trebuie să se ajusteze în alt mod, conform schiței de mai jos, unde textul este cel care își asumă de astă dată funcția de cod, de cod idiolectal :



Revenind la Rimbaud, el anticipează în 1870 o strategie a decepționării așteptărilor așa cum nu va fi practicată de celelalte genuri literare decît cu circa 80 de ani mai tîrziu, în dramă, de pildă, de *La Cantatrice chauve*. Desigur că Ionesco datorează acest titlu lapsusului unui actor, dar motivul pentru care l-a reținut e altul : «*C'est qu'aucune cantatrice, chauve ou chevelue, n'y fait son apparition*“ [3].

Inovația rimbaldiană e cu atît mai surprinzătoare cu cît titlul abia apucase să se introducă definitiv în poezie, pînă la finele secolului al XVIII-lea apă-

---

[1] Cf. Nicole Robine, «La lecture», în Robert Escarpit (ed.), *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, 1970, pp. 24—243.

[2] Hugo Friedrich, *Die struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1956, p. 49 (trad. rom., 1969, p. 65 — N. trad., cf. Scheuermann, Birgitt, *Titel und Text. Das Beispiel Rimbaud* (Heidelberger Beiträge zur Romanistik, 14), Frankfurt a. M., Bern, 1982, p. 37—42.

[3] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, 1966, p. 250.

rînd mai degrabă în mod excepțional. Cum să explicăm oare în acest domeniu întîrzierea poeziei în comparație cu celelalte genuri ? În epocile prevăzute cu un sistem generic relativ stabil, simpla alegere a unui gen sau a altuia era cea care delimita subiectul unei piese ; de pildă, simpla formă a sonetului desemna un subiect erotic tratat în tradiția petrarchistă și neoplatoniciană. Așa se explică faptul că Ronsard, în culegerea sa de *Amours* în mai multe volume, s-a putut dispensa aproape integral de titluri individuale. Și mai mult încă : poezia era în mare măsură poezie de ocazie sau de comandă, compusă în legătură cu evenimente mari sau mărunte de la curțile lui Francisc I și ale succesorilor săi, în castelele princiare, în saloanele prețioase sau în societatea plăcută a libertinilor. Recitată și acompaniată la lăută sau anexată unui cadou galant, poezia își avea locul fix în viața cotidiană a unui grup cu comunicare limitată și îndeobște privilegiat. Cauzele și funcțiile unui poem erau cunoscute de către destinatar sau destinatari, neavînd nevoie de un comentariu sub formă de titlu, nici la Horațiu, nici la Boileau. Pe atunci numai neinițiații pretindeau un asemenea comentariu, iar cei care-l dădeau erau proprietarul sau editorul unui manuscris, nicidecum autorul însuși. Astfel, piesa unui abate de Chaulieu, intitulată *La Tocane*, circula la începutul secolului al XVIII-lea sub trei alte titluri diferite, *Sur du vin nouveau*, *Sur le vin d'Aï* și *Le serment inutile*. Acum se pune, așadar, numai problema modului de publicare. Cum o piesă se edita de obicei într-o culegere, ea nu era obligată să atragă asupra ei atenția cumpărătorului cu ajutorul unui titlu spectacular. Este evident că, privată de funcția publicitară, titrarea își pierdea una din rațiunile de a fi.

De ce oare titlul s-a stabilit totuși în poezie la începutul secolului al XIX-lea ? În mare, e vorba de aceleași motive care mai înainte îl făcuseră de prisos în poezie : aceasta înseamnă că, după prăbușirea sistemului genurilor tradiționale în epoca romantică, o operă poetică nu mai e determinată prin inserarea ei în cutare sau cutare gen, ci prin propria-i individualitate. Iar apoi, o dată abolite mediile tradiționale ale Vechiului Regim, poezia nu mai participa nemijlocit la viața socială a unui grup. Ea nu se mai adresa, așa cum o făcea în mod obișnuit mai înainte, unui destinatar precis, transformîndui-se, dimpotrivă, în monologul unui eu cu sine însuși. Acestei izolări a poeziei îi corespundea anonimatul publicului. Contactul dintre cei doi trebuia să-l stabilească de acum înainte titlul. Este evident să schimbarea socială a fost cea care a deschis în poezie un drum titlului. În interiorul unei culegeri, titlul nu trebuia să-și îndeplinească sarcina obișnuită de mijloc publicitar. Fără a ține seama de exigențele comerciale, aici își puteau lua avîntul toate posibilitățile lingvistice și funcționale. După ce mult prea adesea nu fusese decît un compromis semiologic, titlul îi oferă de acum înainte poetului o șansă și, eliberat de o determinare heteronomă, o șansă artistică. Iar titlul de poezie se bucură de o poziție privilegiată și sub alt aspect. Scurtimea unui poem este cea care sporește ponderea pur cantitativă a titlului, care, într-un sonet bunăoară, ocupă a cincisprezecea parte din întregul text și care prin aceasta rămîne prezent de-a lungul întregii lecturi a poemului. Nu e mai puțin adevărat că în pofida acestei libertăți, poezia prefera la început anumite tipuri de titluri, cele, de pildă, care desemnează locul sau timpul originii sale, cum ar fi *A Villequier* sau *Un Alcôve au soleil levant* de Victor Hugo.

Așa cum ne-a arătat exemplul rimbaldian, poeții folosesc mai devreme decît reprezentanții altor genuri șansele multiple oferite de titlu. Reflecția privind alegerea titlului, șovăirea între mai multe posibilități de intitulare a unui poem s-a manifestat în repetate rînduri sub forma variantelor de titluri, din care vreau să dau cîteva exemple. Cînd, în cele ce urmează, vorbesc despre cititor, e vorba despre cititorul contemporan, cultivat deci, dar nu neapărat filolog sau inițiat în cenaclurile artistice.

Baudelaire : *La Béatrix* (1851)
Le Spleen (1855)
De profundis clamavi (1857)

3 *«J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,*
Du fond du gouffre obscur où mon coeur est tombé.
C'est un univers morne à l'horizon plombé,
Où ragent dans la nuit l'horreur et le blasphème ;

6 *Un soleil sans chaleur plane au — dessus six mois,*
Et les six autres mois la nuit couvre la terre ;

C'est un pays plus nu que la terre polaire ;
— Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois !

Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
La friode cruauté de ce soleil de glace
Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos ;

Je jalouse le sort des plus vils animaux
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,
Tant l'écheveau du temps lentement se dévide !»

Fără a ține seama de titluri, acest sonet evocă o regiune polară, un frig glacial, o lipsă de viață și chiar de mișcare, o uniformitate dezolantă, întreruptă numai de alternarea tenebrelor nocturne și ale unui *«soleil sans chaleur»*. Din acest peisaj se ridică un glas adresîndu-se unui Tu iubit și implorîndu-i mila. Să privim acum diferitele titluri. Titlul ales inițial de Baudelaire nu evocă o binefăcătoare obișnuită, ci *La Béatrix*, fără îndoială Beatrice a lui Dante, adică atît iubita inaccesibilă cît și inspiratoarea și călăuza care-l însoțește pe poet prin paradis către tronul lui Dumnezeu. Cititorul o va identifica fără îndoială încă de la primul vers care conține acel *«Toi»*, și ca urmare va vedea în peisajul polar Infernul dantesc, simbolizînd aici un deșert psihic. Potrivit personalității femeii invocate, această criză a eului poate avea atît caracter moral, poetic sau religios, cît și toate acestea laolaltă. Ceea ce aici nu este decît plurivalent devine polivalent în titlul din 1855 : *Spleen*, neologism echivalent cu plictis, melancolie sau *mal du siècle*, nu ne mai oferă lămuririle de care și textul însuși ne privează, ci nu face decît să rezume atmosfera poemului într-un termen atît de general, încît ne-am putea aproape și lipsi de el. Afirmația aceasta nu o putem face în legătură cu titlul definitiv din *Les Fleurs du Mal*, de altfel singura variantă față de textul din 1855, cu excepția majusculei de la *«Toi»*. *De profundis clamavi* sînt primele cuvinte din psalmul 129, cunoscut printre altele pentru că este citit în missa pentru morți. Primele versuri ale sonetului baudelairian se prezintă acum ca simpla traducere a titlului său latinesc ; *«Toi»* este Dumnezeu, iar restul poemului o ilustrare a lui *de profundis*, tradus prin *«gouffre»*, totul fiind o rugăciune. Comparat cu versiunile anterioare, acest titlu conferă textului un maximum de univocitate, scutindu-l astfel pe cititor de efortul unei interpretări mai aprofundate. *«Sclav al Jeannei Duval»*, cum devenise după un comentator, *«Baudelaire se îndreaptă într-o rugăciune către Dumnezeu, parafrazînd textul biblic. Apelul la milă nu i se poate adresa ființei absurde care era mulatra»*. Sedus de titlu, acest comentator se crede absolvit nu numai de o explicație mai pătrunzătoare, ci chiar și de o lectură exactă a textului. La drept vorbind, în sonet nu e nicidecum vorba de parafraza psalmului întreg, ci cel mult a primului vers : în afara acesteia zadarnic s-ar căuta în poem conștiința păcatului din Vechiul Testament și o dorință clară de mîntuire. În plus, acel *«Toi»* din primul vers rămîne încă de identificat, ceea ce e cu atît mai evident cu cît titlul însuși omite destinatarul invocat de către psalmist, *«ad te domine»*. Supradeterminarea exercitată de titlu invită deci la o lectură superficială și riscă astfel să sărăcească textul. Adoptînd poziția esteticii receptării, am putea spune : Alt titlu — alt text.

Nerval, autorul celui de-al doilea sonet, a procedat în sens invers :
Ballet des heures (Ms.)
Artémis (1854)

La treizième revient... c'est encore la première ;
Et c'est toujours la Seule, — ou c'est le seul moment :
Car es-tu Reine, ô Toi ! la première ou dernière ?
Es-tu Roi, toi le seul ou le dernier amant ?...

Aimez qui vous aima du berceau dans la bière ;
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement :
C'est la Mort — ou la Morte... O délice ! ô tourment !
La rose qu'elle tient, c'est la Rose trémière.

[4] Robert-Benoit Cherix, *Essai d'une critique intégrale : Commentaire des «Fleurs du Mal»*, Genève, Paris, 1962, pp. 129 și urm.

9 *Sainte napolitaine aux mains pleines de feux,*
Rose au coeur violet, fleur de sainte Gudule :
As-tu trouvé ta Croix dans le désert des Cieux ?

12 *Roses blanches, tombez ! vous insultez nos Dieux,*
Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brûle :
— La Sainte de l'Abîme est plus sainte à mes yeux !

Poemul însuşi refuză un aces comod, datorită mai întîi stranietăţii formei sale, caracterului eliptic al frazelor marcate cu puncte de suspensie, întrebărilor fără respuns, devalorizări exprese a unui anunţ prin altul şi alternării permanente a destinatarilor. Un du-te-vino, pare-se, de personaje şi obiecte vagi şi poate cu caracter alegoric : rege sau regină, mortul sau moarta, o sfîntă napolitană sau flamandă, o roză sau mai degrabă o nalbă, violetă sau albă, sau mai multe. Aceasta în ceea ce priveşte sonetul însuşi. *Ballet des heures*, adică titlul manuscris, nu întîrzie a da o explicaţie a enigmei din primul vers : *«la treizième»* este a treisprezecea oră, iar identitatea celei de-a treisprezecea şi a celei dintîi este cea a orelor respective pe cadran. Urmază apoi cele douăsprezece ore pe care le reprezintă succesiv diferitele personaje şi obiecte, alcătuind o horă sau un dans macabru. Încă o dată titlul îl invită, aşadar, pe cititor să nu-şi bată prea mult capul cu o lectură precisă. De vreme ce nu cunoaştem baletul la care pare a face aluzie piesa, nu vom stărui asupra întrebării de a şti de ce anume orele sînt simbolizate într-o manieră atît de bizară. Or, o asemenea liniştire a conştiinţei filologice este împiedicată de către cel de-al doilea titlu, definitiv, cel al *Artémis*. Acum cifrele şi personajele nu se mai lasă corelate cu orele şi nici puse într-o ordine succesivă. În plus, Artémis, deşi numită în titlu, nu mai revine în text şi nici nu se lasă identificată cu nici unul dintre celelalte personaje, originea sa antică şi păgînă contrastînd ritos cu pecetea creştină şi chiar mistică a restului. Dacă admitem, aşa cum a făcut-o Karl Heinz Stierle că alegerea lui *«trémière»* din rîndul 6 provine din încrucişarea fonetică dintre *«treizième»* şi *premiére»* de la început[5], numele zeiţei nu s-ar datora oare aici celor două componente franceze ale sale, *«art»* şi *«émis»*, aceasta din urmă în sensul de *«énoncé, produit, mis à disposition»*[6], ceea ce ar implica o întreagă poetică ? Oricum, noul titlu, dacă îi redă poemului complexitatea sa originară, prin incompatibilitatea sa îl îmbogăţeşte cu o iritare în plus sau, ca să-l citäm pe K. Stierle mai sus menţionat : *«Nerval (hat) sich für den dunklen Titel entschieden, und damit, in der Diskrepanz von Titel un Gedicht, eine zusätzliche Dimension des Geheimnisvollen gewonnen... Der Versuch, im Auffinden des verbirgenen Sinns die Verbindung von Titel und Gedicht auch thematisch zu rechtfertigen, geht von einer Poetik aus, die für Nerval nicht mehr angemessen ist»*.

În definitiv, Nerval optează pentru titlul obscur, Baudelaire pentru titlul univoc, prea univoc. Ni-l amintim pe Mallarmé care îşi manifesta neîncrederea în titlul *„qui parlerait trop haut»*[7]. Comparaţia stabilirii titlului confirmă, aşadar, ceea ce critica a recunoscut între timp pe alte căi, vreau să spun că poetul *Himerelor* s-a angajat pe drumul modernităţii într-un mod mai amplu decît cel al *Florilor Răului*. Rămîne de spus că aceste cîteva exemple nu rezumă nicidecum ansamblul posibilităţilor realizate de titlul de poezie modern. Trebuie să adăugăm aici mai cu seamă titlurile care, prin ele însele, adică prin propria lor polivalenţă, îl anunţă pe cel al poemelor, precum *Tours* de Cendrars care desemnează şi clădirea şi călătoria, sau *La Femme 100 têtes*, Max Ernst scriind cuvîntul *sans* în cifre.

O ultimă remarcă metodologică sau autocritică : în mod normal cititorul nu va ţine seama de titlu sau cel puţin de existenţa lui decît după lectura unui text de genul nervalian, aşteptînd acum din partea titlului lămurirea pe care textul i-o refuză. Un studiu ca al nostru prezintă deci riscul de a se bizui prea mult pe o atenţie egală din partea cititorului, de a pleca în fond de la un cititor ideal şi de a exagera prin urmare importanţa reală a titlului. Trebuie totuşi să urmărim pista o dată aleasă. Dat fiind că titul poate reduce, confirma sau spori

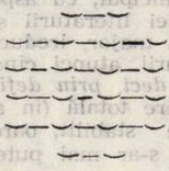
[5] Karlheinz Stierle, *Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals «Chimères»*, München, 1967, p. 118.

[6] Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1967, s.v. «émettre».

[7] Citat după Hoek, 1981, p. V.

gama semantică a unui text, el este fie jenant, fie inutil, fie dezirabil. Sînt însă condiții în care titlul nu determină numai sensul, ci trebuie în primul rînd să semnaleze pur și simplu existența unui sens, așa cum o demonstrează ultimul nostru exemplu, «Cîntecul de noapte al peștelui».

Morgenstern : *Fisches Nachtgesang*



Fără acest titlu, textul ar consta în cel mai bun caz din descrierea abstractă a unei succesiuni de silabe lungi și scurte, accentuate și neaccentuate, poate dintr-o schemă metrică latinească sau grecească. Prevăzute cu titlu, semnele reprezintă mișcările gurii peștelui, dobîndindu-și astfel o semnificație incontestabil profundă.

Titlul în arte

Iată-ne la frontiera unde reîntîlnim celelalte arte și titlurile lor, îndeosebi pictura și muzica. Semnalez în acest sens articolul sugestiv al lui Butor din cartea sa *Répertoire IV*. Pentru a încheia, nu vreau să reții decît un singur lucru : ca și în poezie, titlul sau inscripția nu datează nicidecum din epoca modernă, cînd el face nu atît să explice conținutul unei picturi abstracte sau al unei piese muzicale atonale, cît să împingă pînă la absurd — să-l privim pe René Magritte — însăși această nevoie de explicație a publicului. Dimpotrivă, tot secolul al XIX-lea este cel care a făcut aproape obligatoriu titlul în artele frumoase devenite autonome. De acum înainte un tablou nu se mai explica prin voința exclusivă a unui mecena ilustru și nici o piesă muzicală prin funcția socială pe care o avusese înainte vreme ca dans, marș, decor al unei serbări publice sau element liturgic. În rezumat, în arte ca și în literatură titlul oricît de minuscul ar fi el, nu rămîne mai puțin indicator sensibil al schimbărilor estetice și sociale.

Arnold ROTHE

(În românește de Sorin MĂRCULESCU)

SPRE O ISTORIE INTERNĂ A LITERATURII

Semnificativă apare situația mobilității istoriei literaturii între domeniile constituite ca istorii ale celorlalte arte. Periodic, unele dintre principiile și metoda ei sînt regîndite și, în consecință, definiția globală a domeniului este reformulată. *«Lectura deschisă»* [1], ca posibilitate a criticii de a redescoperi textul, ca și premisele filologice create prin definitivarea științifică a textelor, obligă istoria literară să-și revadă punctele de vedere critice care au guvernat selecția și ierarhizarea valorilor. Considerată, pe rînd sau simultan, ca dependentă de științele istoriei culturii și filologiei, de estetică, sociologie sau psihologie, istoria literaturii datorează acest regim pe de o parte mobilității proprii naturii obiectului ei : literatura, iar pe de altă parte complexității ideilor tezaurizate în ea și revendicate de toate compartimentele, specializate astăzi, ale vieții spiritului. La umbra istoriei literaturii și profitînd de prestigiul ei de știință cu domeniul precis delimitat, tentează să se înfiripe o *«istorie sociologică a literaturii»* sau *«o sociologie istorică a faptelor literare»*, adică o organizare pe principiu istoric a

[1] Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Ed. Tineretului, București, 1968, Cf. paragraful *«Deschiderea continuă»*.

studiilor actuale de sociologie a literaturii înregistrată deja ca ramură a sociologiei generale. Un Pierre Orecchioni (din școala de sociologie a literaturii formată în jurul lui Robert Escarpit), speculînd pe ideea întemeierii cu metodă a istoriei sociologice a literaturii, neglijează faptul că sociologia literaturii, spre deosebire de istoria literaturii, se ocupă, în principal, cu aspectele extrinseci ale fenomenului literar. Exagerează rolul sociologiei literaturii și obliterează nepermis, pînă la confuzie dizolvantă, tocmai fondul major, ireductibil, al istoriei literare care urmărește evoluția internă a literaturii, atunci cînd afirmă : «*Orice istorie a literaturii demnă de acest nume este, deci, prin definiție, o sociologie a literaturii*»[2]. Primatul istoriei literare, ca privire totală (în adîncime, ca și în orozontalitate) asupra fenomenului literar, fusese stabilit, oarecum polemic față de sociologie, încă de Gustav Lanson. Ceea ce s-ar mai putea adăuga sînt nuanțe de ordin estetic.

Nestatornicia normelor și ambiguitățile funciare ale regimului rezultat din contiguitatea cu alte științe, contiguitatea însăși, ne întoarce spre o problemă veche a esteticii, «materialul» prin care se exprimă literatura : cuvîntul. Ca și critica literară, istoria literaturii înseamnă «*a scrie despre faptul de a scrie*», ceea ce nu e tot una cu a scrie despre pictură, sculptură ori muzică la un moment dat sau în istoricitatea lor. Istoria oricărei arte poate să fie, ca și istoria literaturii, o epopee a formelor[3], numai că despre evoluția literaturii ca artă a cuvîntului se referă tot prin cuvinte. Faptul că alchimia creației literare supune limba unei arte combinatorii, nici aceasta neschimbată, nu conferă literaturii privilegiul de a se diferenția radical de orice altă manifestare a spiritului care apelează la limba epocii ca instrument de comunicare directă. Cu toate acestea literatura și-a autonomizat existența între domeniile culturii, ea delimitîndu-se tocmai prin cultivarea sensului secund, figurat, deci indirect, al cuvintelor. Mai mult, de existența ei străveche depind estetica literară, critica, teoria literară, în parte influențate acum de direcțiile noi ale poeticii și semioticii literare. Și etajarea continuă cu istoria literaturii, a cărei raportare la obiect a fost la un moment dat definită excesiv, spre a vindeca excesul istoricismului pozitivist. Metafora macabră a lui Serge Doubrovsky (*«... se perpetuează, pe cadavrul literaturii, monstrul istoriei literare»*[4]), nu numai că sancționează sever și descurajează pe lansonienii întîrziați în descriptivism steril, dar, ca revers, duritatea ei indiscretă și contestatară poate crea istoricilor literari, psihologic vorbind, repulsie față de propria lor preocupare. Imaginea în cauză poate implica în subconștient asocierea actului critic cu actul necrofag al hienei. Dar, rezistînd unor asemenea îndrăzneli de imaginație, fiecare generație de istorici literari nu va înceta să-și pună problema revederii metodelor, în funcție de cîștigurile ultime ale științelor umaniste și ale teoriei limbajului, obiectul rămînînd același.

Istoria literaturii este mereu atacată în punctul ei cel mai vulnerabil : metoda, adică sistemul de reguli aplicate în studierea literaturii spre a-i valorifica sensul profund și universal durabil. Însă sursa metodei n-o vom găsi decît în interiorul obiectului. Metoda e o premisă teoretică bazată pe corelația între legile interne ale obiectului și principiile studierii acestuia, principii stabilite pe calea inducției și deducției. Dacă metoda emană din intern, înseamnă că aflarea ei presupune o suită întreagă de experiențe de lectură făcută în persepectivă istorică și judecată a părții văzută ca element al unui sistem, o operație de selecție și situare sigură pe scara valorilor. Interesant de observat că anumiți istorici literari — cum de exemplu Lanson — și-au pus problema metodei și au teoretizat asupra ei, după ce au elaborat un tratat. A aduce argumente de mare profunzime pentru calificarea axiomatică a faptului literar și clasificarea lui temporară într-o ierarhie — nici ea imobilă — este un gest spiritual complex. Pe lîngă dificultatea de a fi complex, acest gest mai este pîndit de caducitate cel puțin în parte, de vreme ce evoluția formelor literare poate să aducă în prim plan noi valori, iar cele vechi, estompate, rămîn pe o treaptă inferioară, ca simple exerciții tradiționale, pregătitoare. Nu numai literatura e un proces, dar și istoria literaturii, ca, principală știință a ei, este de asemenea un proces. Destinul judecății istorico-literare repetă oarecum destinul operei pe care se aplică. Sau, îl repetă pînă la punctul în care textul se lasă însoțit de o etichetă în care se exprimă un anumit mod de receptare, dictat de spiritul epocii care îl adoptă.

[2] Cf. Robert Escarpit, *Literar și social*, Univers, București, 1974.
[3] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Scrisul Românesc, Craiova, 1974.
[4] Serge Doubrovsky, *De ce noua critică ?*, Univers, București, 1977, p. 99.

Vine un alt val al recepării, şterge eticheta veche şi înscrie alta. Aşadar, textul este salvat prin repetatele actualizări *(hic et nunc)*, în timp ce judecata istorico-literară mai veche e abandonată sau cel mai adesea devine document, pentru o mentalitate şi o metodă critică. Un Călinescu credea în *«judecata stabilă»*, *«definită»*, dar numai ca punct de vedere personal neschimbat. Dar tot el admite şi adevărul că *«judecata poate evolua»*. Dacă în cazul literaturii substratul nu se schimbă, în istoria literaturii el poate fi ritmic înlocuit. Substratul fiind opera scrisă — de literatură sau istoria literaturii — asupra căreia, diferenţiat, acţionează timpul. Conştiinţa complexităţii şi ireversibilităţii acestui proces ar trebui să antreneze vehemenţa discuţiilor despre neajunsurile de metodă şi limbaj ale istoriei literaturii, spuse şi ele devenirii, ca şi mijloacele literaturii.

Din această perspectivă, experienţele pozitiviste ale istoriei literaturii, bazate mai mult pe restituire descriptivă a trecutului şi mai puţin pe analiză, văzînd opera în sine, izolată de tradiţie şi posteritate, întîrziind, cu imense pierderi de nuanţă psihologică, în biografia exterioară a scriitorului, în legătură cu epoca, aceste experienţe, spuneam, nu reprezintă decît un moment, o vîrstă traversată cu necesitate de ştiinţa în discuţie. A veni astăzi să striveşti sub persiflări şi negativisme, exhibate în speculaţii zgomotoase, cîştigurile unei metode ca aceea pozitivistă e şi nedrept şi neconstructiv. Din deceniul al treilea, adică de la şcoala formalistă încoace, în eseistica franceză, mai ales, au proliferat astfel de contestări îndreptate contra concepţiei lansoniene, însă nu s-a scris o nouă istorie a literaturii franceze, bazată pe metode noi şi, care dacă nu să egaleze în monumentalitate opera lui Lanson, măcar să fi făcut un început. Colectivul condus de Antoine Adam a elaborat o *Littérature française*, care repetă tehnica tipografică tradiţională (lansoniană), iar ca metodă şi limbaj oferă spectacolul eterogeniei. Sistematizarea materiei, făcută în principal după criteriul genurilor (roman, poezie, teatru), nu aduce nimic nou. Cea mai valoroasă rămîne contribuţia lui Zumthor din capitolul privind seriile literaturii medievale.

Dialectic, momentul negaţiei trebuie să fie urmat, constructiv, de înlocuirea lucrului negat prin altul, efectuat în act. Aceasta ar fi o formă de contestare subiacentă, discretă şi activă. Confucius spunea că *«este mai bine să aprinzi o luminiţă decît să protestezi împotriva întunericului»*. E un gest al cărui risc merită să fie asumat în ideea că va avea consecinţe mai bune. A nega la nesfîrşit academica, *«prăfuita istorie a literaturii»* [5], fără s-o rescrii în fapt, înseamnă să favorizezi dezordinea valorilor, dizlocarea din dinamica întregului şi singularizarea, adică absolutizarea lor. Or, istoria literaturii tocmai asta propune : ordinea valorilor şi integrarea lor într-un sistem.

Orice schimbare în modul de a concepe istoria literaturii nu e cauzată atît de o criză a metodei cît de mutaţia produsă în exigenţele spiritului, fapt care cheamă o altă metodă. Aflată mereu în actualitate, critica curentă înregistrează prima această schimbare şi o semnalează, ca orientare, istoriei literare. Aceasta din urmă, clarificată asupra provizoratului unora dintre metodele o vreme operante, va recepta înnoirea ca pe o condiţie a supravieţuirii ei. Utilitatea criticii în constituirea istoriei literaturii adaugă orientării teoretice şi o contribuţie de fond. Chiar din momentul apariţiei operelor literare, critica elimină şi descurajează nonvaloarea, dă note valorii, netezind calea pe care se va mişca istoria literaturii. O privire îndreptată dinspre critică spre istoria literaturii nu poate să nu observe că şi criticul, atunci cînd evaluează opera, are în minte o ierarhie universală a valorilor înregistrate de istoricul literar, valori referenţiale şi termeni de comparaţie tacită sau expresă. *«În realitate, critică şi istorie literară sînt două înfăţişări ale criticii în înţelesul cel mai larg»* [6], scria Călinescu. Relaţia de reciprocitate este amendată de acceptarea nuanţată a prevalenţei criticii : *«Este cu putinţă să faci critică curată fără proiecţie istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conţine implicit o determinaţiune istorică, dar nu e cu putinţă să faci istorie literară fără examen critic»*. Scriind despre *«tehnica criticii şi istoriei literare»*, Călinescu nu le aşează în contradicţie, dimpotrivă teoretizează armonia lor într-o tratare simultan axiologică şi diacronică a operelor literare. Mai direct : *«Critica şi istoria* literară sînt două momente din acelaşi proces. Nu poţi fi critic fără perspectivă literară, nu poţi face istorie literară fără criterii estetice, deci fără a fi critic». Istoricul literar, de neconceput fără vocaţia criticului, va fi mai comprehensiv în

[5] Vezi Marcelin Pleynet, *Lautréamont politic*, în vol. *Pentru o teorie a textului*. Antologie *Tel-Quel*, Univers, Bucureşti, 1980.

[6] G. Călinescu, *op. cit.*, articolul intitulat : *Tehnica criticii şi a istoriei literare*, publicat iniţial în rev. *Adevărul literar şi artistic*, mai, 1938.

fața artei dacă el însuși va fi făcut operă de artă, consideră Călinescu. Și astfel se definește profilul intelectualului capabil nu numai să teoretizeze, dar să realizeze *«istorie literară ca știință inefabilă și sinteză epică»*. Deși cumulează vocațiile, Călinescu nu elimină orientarea teoretică largă, de informare preliminarie, asupra conceptelor de bază operante în organizarea istoriei sale literare. Îl interesa conceptul de istorie și definirea lui (după Monod și Xenopol), orientările estetice contemporane (Croce și Dragomirescu), filosofia generală (Kant și Hegel), conceptele de «structură» (în istorie) și excesele lansonienilor etc.

Talentul, informația, concepția, spiritul de sinteză creatoare, privirea comparatistă fixată din perspectiva și în favoarea literaturii naționale, expresivitatea limbajului (și nu numai acestea) fiind atributele personalității, fac din Călinescu o paradigmă inhibantă pentru posteritatea lui, în materie de istorie literară. *Istoria literaturii de la origini pînă în prezent* va funcționa ca reper și termen de comparație pentru orice sinteză istorico-literară elaborată individual sau în colectiv (deși, după Călinescu, istoria literaturii în colaborare e o aberație). Modelul ei forțează în același timp la reconsiderarea întregii noastre tradiții istorico-literare. Numai în jumătatea de secol (1885—1941), cît trecuse de la publicarea celei dintîi istorii literare semnate de Aron Densușianu, istoriografia literară românească realizează un salt spectaculos prin Călinescu. Literaturi mai vechi și de aceea mai exersate și mai mari, cum sînt literaturile engleză și franceză, n-au avut un istoric genial, de talia acestuia. Ce-ar fi realizat Călinescu în situația de a sintetiza nouă secole de literatură, cum avea Franța, de exemplu, și nu trei secole de scris cultural și artistic, cum îi oferea literatura națională ? Călinescu — va putea spune cineva — n-a avut un material rafinat de tradiții literare foarte vechi, că deși el neagă «pioasa confuzie» între cultură și literatură, o comite totuși, răscumpărînd «complexe» într-o creație monumentală. Și nu va avea dreptate. Călinescu nu și-a pus la contribuție geniul pentru a atribui valoare nonvalorii. Dar spiritul lui constructiv nu poate concepe edificiul fără temelii. Nimic nu apare spontan într-o literatură — cum argumentează el, invocînd literaturile italiană și franceză — totul se acumulează treptat, de la «formele simple» cvasifolclorice, la formele estetice studiate. Negațiile dizolvante afișate în deceniile trei și patru de B. Fundoianu sau Eugen Ionescu, care mai pot fi luate și ca simple manifestări ale unei fronde de conjunctură, n-au fost altfel tratate de Călinescu în articolele sale polemice. Natural atașat tradiției, istoricul nostru literar se situează în interiorul fenomenului pentru a realiza ceea ce el numea «vizionarea integrală», *«o istorie literară de substanță, nu de nume proprii și cifre»*. În concepția sa, literatura română, ca orice altă literatură națională, e un tot unitar, un sistem structurat organic ; părțile constitutive, inseparabile, sînt ținute la un loc de firele rezistente ale permanențelor tradiționale integrate, prin forme mereu înnoite, în spirala dezvoltării dialectice. Sinteza și integrarea fiecărei opere în acest proces evolutiv se fac simultan cu analiza și evaluarea ei ca produs al sublimării necontenite a tradiției. Profund cunoscător al teoriilor contemporane asupra metodei în istoria literaturii, Călinescu se retrage în propria metodă, în parte învățată, în parte intuită și deci creată, făcînd prima (și deocamdată ultima) mare *istorie internă a literaturii române*. Este istoria *«unei singure literaturi de la Alpha la Omega»*, cum scria el în corespondența către Rosetti. În felul acesta s-a păsit peste o etapă, aceea a unei istorii literare pozitiviste, documentar-descriptivă și simplu informativă. Dintr-o astfel de istorie a literaturii nu avem decît fragmente.

Orice definiție dată științei istoriei literaturii implică și metoda prin care ea se realizează. Iar metoda, mereu mobilă pe fundamentul cronologiei, receptivă la nou, înseamnă disciplina studiului. Nici o istorie literară, fiind totuși istorie, urmărind adică un proces, o devenire a fenomenului studiat, n-a putut renunța la acest fundament, vizibil sau nu. Dar pe de altă parte, criteriul istoricității nu are numai semnificații exterioare, de ordonare a materialului într-un anumit sens. Mai ales că în momentul actual al istoriei literare, cînd datarea marilor opere s-a încheiat, acest gen de ordine, exterioară, nu mai presupune nici un efort din partea istoricului literar. Materialul se supune analizei gata ordonat din acest punct de vedere. Criteriul istoricității funcționează însă și în studiul intern al literaturii. Devenirea ei interioară, de la valori simple la valori complexe e problema reală a istoricului literar. Ca și metoda, criteriile valorizării vin din intern, cum constatau Wellek și Warren : *«Seria evoluțiilor se stabilește prin raportare la un sistem de valori sau norme, dar aceste valori însele se desprind numai din contemplarea procesului evolutiv. Există aici, trebuie să recunoaștem, un cerc*

vicios : procesul istoric trebuie să fie judecat după anumite valori, dar scara valorilor ea însăși este luată din istorie» [7]. Vom observa însă că istoricul literar va opera simultan două serii de ierarhizări valorice, diacronic și sincronic, fiecare avînd importanța ei. Cea dintîi e oarecum mecanică, presupunînd că timpul sporește calitativ și cantitativ valorile, conform principiului : *«B derivă din A»* [8]. Numai că B reprezintă o nouă valoare, care nu mai reține în sine decît puține elemente din cea anterioară. Continuitate și discontinuitate, elemente de stabilitate stăruie dincolo de ceea ce se schimbă fără încetare. Marile valori artistice apar pe fondul constituit al tradiției, subtil sau zgomotos negată printr-un așteptat eveniment de ruptură. Negarea tradiției e, în același timp, șansa ei de supraviețuire în forme sublimate, sens evolutiv legic, propriu dinamicii literaturii. Cea de a doua serie de taxinomii ierarhice e mai activă în selecții. Ea asigură debitul valoric al afluentului, sincronic adus spre fluviul istoriei literare ce își urmează imperturbabil cursul ascendent și lărgit. «Ochiul» critic al istoricului literar privește mai încordat atunci cînd își asumă selectarea și ierarhizarea operelor literare într-o anume perioadă, pe care le și include în istoria genului ca valori—paradigme.

(Continuare în nr. viitor)

Elvira SOROHAN

[7] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, E.P.L.U., București, 1967 p. 339—340.
[8] *Idem*, p. 68.

În curînd

G. CĂLINESCU — «APROAPE DE ELADA»

Oratorie și cerebralitate • Prietenele noastre cărțile • Discriminații • Civilizație și cultură • La un symposion platonic • Rostul femeii române • Universitate — universalitate • Zgomotul liniștii • Postulatul filosofiei • Ernst Cassirer • Estetica lui Parini • G. Borgese • În privința literaturii lui Stendhal • Lectura romanului epistolar.

Texte inedite

Colecția «CAPRICORN», Nr. 2 (260 p. — 10 lei)

CULTURĂ ȘI CREAȚIE

Zoe Dumitrescu-Buşulenga

I. SCHIȚĂ DE PORTRET

Dacă ar fi să încercăm o schiță de portret al lui Alexandru Rosetti, în felul în care domnia-sa și-a întreprins portretele literare, ar trebui să mergem la o prea înaltă școală ca să deprindem meșteșugul acela aparent atît de simplu, dar cît de rafinat totodată, al succesiunii cîtorva momente prinse pe viu, exact observate, concise, definitorii, cloasonate parcă, «țesute din fire de aur și sineală», care au fixat în memoria noastră imaginile indelebile ale lui Ion Barbu, Matei Caragiale, Tudor Arghezi ori Theodor Pallady.

Meșteșugul acela apare simplu, spuneam, numai la suprafață, fiindcă autorul portretelor merge întotdeauna la esență, în ciuda faptului că relatarea pare anecdotică. Procedeul este de o dificultate maximă: el angajează o mișcare particulară a intelectului, izvorită dintr-o percepție rapidă și exactă a obiectului descripției pe o trăsătură absolut caracteristică și cristalizată într-o expresie de clasică parcimonie verbală.

Bănuim că acest procedeu purcede dinspre Caracterele *lui La Bruyère, adăogîndu-și veștmintele unei clasicități sud-est europene, tincturate de un simț de observație mai ascuțit și ușor sceptic, specific mai cu seamă Luminilor tîrzii. Astfel stînd lucrurile, portretistul caracterolog Alexandru Rosetti rămîne, evident, de neimitat, pentru noi ca și pentru alții, inconfundabil în adevărul ochiului său adînc, fără greș, în humorul său tolerant, în strunjirea perfectă a materialului artei sale!*

Și am îndrăznit supoziția modelului lui La Bruyère, deoarece l-am socotit pe acest scriitor român neîncetat un clasic și un european. L-am privit pe marele și originalul intelectual drept avatar al unui timp anume, în care înfloreau exemplar trainicele prietenii între scriitori (pe deasupra disputelor acerbe) și se desfășurau, cu opulente generozități, mecenatele rodnice. Asemuindu-l adesea cu iluministul Friedrich Nicolai, renumitul editor, amicul și susținătorul lui Lessing și al filosofului Moses Mendelssohn, unul din cei mai celebri «patroni» ai literelor germane și europene din secolul XVIII, mi s-a părut că-i intuiesc lui Alexandru Rosetti genul proxim. Dar aducîndu-l între noi, aici, în spațiul românesc, unde, în răstimpul dintre cele două războaie mondiale și după 1944 pînă astăzi, n-a încetat să-și desfășoare activitățile și prezența benefică, socot că i-am putea fixa, cu slabele noastre puteri, diferența specifică.

L-am cunoscut nu chiar în toiul vastei sale opere de ctitorie a cărții, ci mai tîrziu, în cabinetul directorial de la fosta Editură a Fundațiilor, devenită Editura pentru literatură. Directorul, om de perfectă urbanitate, suna la ora unu fără zece pentru a-și pofti colaboratorii, consilierii și prietenii, la ceasul de conversație prielnică și subțire. Coborau pe rînd Camil Petrescu, Perpessicius, Petru Comarnescu, Virgil Teodorescu, Oscar Lemnaru și alții, tot atît de plini de vervă și de duh ca aceia. Profesorul Rosetti îmi făcea cinstea de a mă chema și pe mine, deși eram doar o simplă redactare în editura sa, cu gîndul, foarte delicat, deși încă nemărturisit, de a mă supune unei ucenicii pe care o credea necesară introducerii mele în breasla scriitoricească. În ceea ce mă privea, nu mă gîndeam în nici un fel la această intrare posibilă, dar profesorul probabil că da, pentru că

imboldului său stăruitor îi datorez primele pagini pe care le-am scris, începînd chiar din acea vreme, a neuitatelor colocvii.

Cînd se aflau de faţă Camil Petrescu («dom' Camil», cum îi plăcea profesorului să-i spună) şi neastîmpăratul dialectician Oscar Lemnaru, întîlnirile erau explozive. Lui Lemnaru îi făcea o imensă, ghiduşă plăcere să-l tachineze pe Camil, contrazicîndu-l neîncetat tocmai în cîmpul minat de orgoliu al strălucitului romancier: matematica şi filosofia. «Dom' Camil» replica iritat, devenea violent în cuvinte şi agitat în gesturi; Lemnaru insista în a-i demonstra că nu ştie filosofie şi se sprijinea în argumente mai cu seamă pe Leibniz şi Spinoza, pe care el îi stăpînea perfect. Furtuna era pe cale să izbucnească. Dar Alexandru Rosetti, cu tactul său inegalabil, cu un gest de regizor priceput, cu ploaia proverbială a rîsului său contaminant, binefăcător, intervenea la timp ca un deus ex machina *şi toate lucrurile luau o întorsătură veselă, reintrînd în făgaşul unui liber schimb de idei, într-o atmosferă de adevărată cultură, fără falii, fără rupturi de nivel.*

Nu trebuie să uităm că ne găseam pe atunci în anii celui mai vajnic dogmatism şi că, deci, profesorul menţinea dialogul valorilor viu în jurul său. Cultura sa solid aşezată dar atît de nobil neostentativă, gustul său de o siguranţă superioară, experienţa politică înţelepţitoare pe care o trăise, nu-l puteau lăsa invadat de valul îngheţat, paralizant pentru mulţi intelectuali democraţi, al sociologismului vulgarizator, mutilant de cultură. Şi nici nu-l puteau lăsa să se separe de Europa, din al cărei spirit, ca român, făcea parte integrantă.

Exigentul Mecena care, între cele două războaie, editase tot ce fusese mai de preţ, mai autentic în literatura română, de la Tudor Arghezi la Ion Barbu, de la Matei Caragiale la G. Călinescu şi Mihail Sebastian, a gîndit întotdeauna într-o perfectă sincronie cu continentul întreg, aşa încît resimţea foarte acut pericolul de atunci al segregării în cultură. Şi cum era şi om de ştiinţă, sau în primul rînd om de ştiinţă (ca reputat istoric al limbii), Alexandru Rosetti avea necontenit reprezentarea necesităţii de informaţie la zi (dacă nu în aceeaşi lună, măcar în acelaşi an, spunea şi scria domnia-sa). Punea la îndemîna ucenicilor săi întru ştiinţă o bibliotecă de specialitate completă la Facultate şi la Institut, iar nouă, celor întru literatură, ne împrumuta şi ne dăruia cărţi, ţinîndu-ne la curent cu apariţiile cele mai recente. Îndrăgostitul de Rabelais, Diderot şi Voltaire ne informa despre cărţile şi curentele noi de gîndire, despre evoluţia operelor lui Jean Paul Sartre ori Albert Camus, nume pentru noi aproape necunoscute atunci, comenta, lucid şi spiritual ca totdeauna, mişcarea europeană de idei, ne comunica, bucurîndu-se cu francheţea-i obişnuită, succesele prietenilor mai vechi, români şi străini, ca Mircea Eliade ori criticul francez de artă Jacques Lassaigne, autor al unei excelente monografii despre Luchian, înţelegînd încă de atunci că legăturile cu cei care reprezintă sau susţin cauza culturii româneşti în afară nu puteau şi nu trebuiau să fie abolite.

Cînd, după cîţiva ani, în ţara noastră stările de lucruri au fost repuse în matca lor firească, am avut norocul rar de a face prima mea călătorie în străinătate într-o mică delegaţie condusă de academicianul Rosetti. Experienţa aceea veneţiană din toamna anului 1964, trăită în cadrul Convegno-*ului* Eminescu *organizat de savanta Rosa del Conte de la Universitatea din Roma, cel mai proeminent specialist străin în eminescologie, şi de Angelo Monteverdi, preşedintele Academiei dei Lincei, a fost atît de profundă, încît răsună pînă azi în mintea mea cu ecouri încă pline de prospeţime, cu enorma-i încărcătură de utilitate, bucurie şi frumuseţe. A primi turburătorul mesaj al marii arte europene alături de un* connaisseur *rafinat ca Alexandru Rosetti înseamnă a trăi emoţia estetică la o putere superioară, a recepta opera de artă deja decantată, trecută printr-un filtru de inteligenţă şi cultură care-ţi îngăduie distanţarea cu mai multă celeritate, facilitîndu-ţi astfel judecata de valoare. Şi în ameţitorul, irealul oraş de pe lagună, încărcat de amintiri grele de frumuseţe din varii timpuri şi ţinînd de multiple stiluri, cuvintele şi mai cu seamă gesturile profesorului Rosetti conduceau curiozitatea noastră (a lui Mircea Zaciu şi a mea), nouă şi nesăţioasă, cu o siguranţă de încercat cîrmaci. Dar eram obligaţi, pentru a înţelege, să-l urmărim cu o atenţie de adevăraţi stratigrafi, sensibili la cea mai neînsemnată inflexiune de glas ori mişcare de mînă. Fiindcă un deget ridicat în admiraţie superlativă arăta, în biserica Santa Maria ai Frari, spre un Tizian superb, înfăţişînd înălţarea Sfintei Fecioare la cer, pictură care-ţi tăia respiraţia. Dar tot acolo, însă în partea opusă, mîna întoarsă dispreţuitor respingea* kitsch-*ul barochizant de pe mormîntul sculptorului Canova. Iar cînd mîna se mişca a nesiguranţă, aşa, în doi peri, te aflai cu certitudine în faţa unui loc comun, atracţios pentru turişti, lipsit însă de orice valoare reală.*

Nici măcar cu venerabila catedrală San Marco n-a fost prea clement profesorul; a rîs îngăduitor la revederea excesivului tezaur de mozaicuri și aurărie amintind de un Bizanț bătrîn și obosit.

Am stat împreună la o cafea la Florian și la Quadri, respirînd o atmosferă settecentistă *plină, de la mobilier la frește, de parfumul epocii, frivole și elegante. Într-o piațetă, unde dejunam la o* trattoria *cu prețuri accesibile, profesorul se amuza evocînd reprezentațiile de* commedia dell' arte *care se dădeau cu secole în urmă acolo, în stradă și în casele rămase* tale-quale. *Și cu două-trei vorbe făcea să retrăiască o lume a culturilor apuse, într-o înviorătoare contemporaneitate, ca un știutor în preajma căruia toate valorile vorbesc.*

Într-o zi, după o masă la contele Giorgio Cini, bogatul colecționar care finanțase colocviul punînd la dispoziție superba sa fundație din insula San Giorgio Maggiore, dominată de severa arhitectură a lui Palladio, profesorul, foarte bine dispus, fiindcă dejunul fusese excelent, ne-a spus confidențial: «Știți, eu nu cred că tabloul acela pe care contele l-a prezentat drept Botticelli este autentic». *L-am întrebat, firește, pini de curiozitate, ce-l determina să facă această îndrăzneață afirmație. Ne-a răspuns uimitor de simplu: «Capodopera te cheamă într-un fel* irezistibil. N-am simțit nimic în fața așa-zisului Botticelli». *Vorbele aveau însă ponderea unei intuiții de profunzime, a unui* esprit de finesse *incontestabil, operînd în orice ramură a culturii cu aceeași siguranță.*

De atunci, cîștigînd experiență și pricepere, am făcut și eu, treptat, de nenumărate ori testul acela: se dovedea într-adevăr infailibil. Ca întotdeauna, profesorul nu acceptase nici atunci, nici măcar din politețe, el, cel atît de urban, un compromis în materie de calitate.

Am menționat și utilitatea practică a acelei călătorii, la nivelul relației umane. Ieșeam tîrziu, pentru întîia oară și cu destulă sfială, în Europa. Convegno-ul *reunea pentru prima dată, pe lîngă savanții de prestigiu, români de acasă și români din toată lumea, specialiști în literatură română și comparată. Au fost de față Basil Munteanu, Victor Buescu, Alexandru Ciorănescu, George Uscătescu, Aurel Răuță, Ioan Guția, Paul Miron, Eugen Lozovan și mulți alții, din țări diferite și cu comportamente diverse la adresa României. Profesorul Rosetti a evoluat printre toți, români ori străini, ca un european desăvîrșit, cu politețe și dezinvoltură, impunîndu-le tuturor, fie amici ori mai puțin amici, eleganța propriului său stil. Pînă la sfîrșitul* Convegno-ului, *toți au fost cuceriți de savantul și omul de lume, de prestigiul său științific și de farmecul său personal. Am învățat de atunci și lecția sagace a credibilității dobîndite prin ascendentul unei personalități strălucite, precum și pe aceea a valorii contactului uman pe plan internațional, în schimbul de idei. Europeanul Alexandru Rosetti și-a slujit țara exemplar și în această direcție.*

Am mai fost și de alte dăți, după aceea, împreună, în delegații în străinătate, cu prilejul unor congrese de specialitate. L-am văzut mereu la aceeași înălțime a misiunii sale de român și cărturar, alături de cele mai reprezentative figuri ale științei străine.

O dată, însă, cînd îndatoririle de specialitate ne-au purtat spre Elada, l-am întîlnit pe Alexandru Rosetti într-un loc anume, mult iubit de domnia-sa, locul de elecțiune al spiritului european.

Mă aflam pe Acropole, într-o dimineață de sfîrșit de mai, inundată de lumina albă a cerului atic în ceasul acela, cînd năvala macilor acoperea cu purpură vie marmorele de zăpadă cu vine viorii, și rătăceam turburată de emoție printre pietrele care vibrau armonios în soare. Și, dintr-o dată, l-am văzut pe profesor venind dinspre muzeu, acela unde Atena se sprijină în lance, iar caii nopții de Phidias își incordează gîturile nobile. Era și domnia-sa cu ochii în lacrimi. N-am putut profera nici unul nici un cuvînt. Ne-am strîns doar mîinile într-o mișcare spontană de solidaritate, într-un entuziasm tăcut, rod al unui moment fără seamăn: acela al întîlnirii cu sursele.

Aici, marele intelectual trăia o comoție unică, dezbrăcată de cuvinte și gesturi. Aici, gravitatea unui adevăr fundamental de cultură, de spiritualitate, scăldat în mit, covîrșirea orice altă reacție a acestei naturi superioare, dezvăluind-o în straturile ei cele mai profunde, ca în clipa întîlnirii cu absolutul. Se amestecau, poate, și imagini personale, adînc întipărite în colțurile cele mai ascunse ale sufletului, ca de pildă amintirea acelui basorelief delicat de marmoră, reprezentînd un superb, gînditor profil de fată ce semăna cu neuitata, admirabila Maria Rosetti.

Oricum, clasiciatea de fond a lui Alexandru Rosetti se revela și atunci, și se revalida în chip anteic, ca la orice întîlnire a europeanului cu Elada. Savantul, omul de cultură se întărea și se purifica în Castalia spiritului european (așa cum mărturisește a o fi făcut la propriu în antica Pytho, adică la apolinica Delphi), pentru a dobîndi noi puteri în realizarea misiunii sale de umanist.

Căci, într-adevăr, lui Alexandru Rosetti i se aplică parcă, în deplină măsură, cîteva din versurile maturității goetheene, definind idealul neoclasic al omului: «Edel sei der Mensch — hilfreich und gut / Denn daß allein unterscheidet ihn von / allen andern Wesen die wir Kennen».

Și pînă astăzi, în ciuda «accidentelor calendaristice» (cum pe bună dreptate le numește) care s-au succedat inexorabil, umanistul Alexandru Rosetti își îndeplinește, în știința și cultura românească, misiunea sa nobilă și generoasă. Fie ca prezența sa, atît de benefică, de tonică, între noi, să se prelungească dincolo de orice convenționale bariere înălțate de dușmănosul Cronos, învins de seninătatea neturburată a sărbătoritului nostru și activitatea sa intelectuală să ne bucure, să ne învețe și să ne întărească prin ani și ani!

II. UN NOBIL DEZIDERAT TERENȚIAN

Le este, parcă, în zilele noastre, din ce în ce mai apropiată cărturarilor, dimensiunea, anevoioasa dimensiune a creativității. Și se ridică, firește, întrebarea despre rațiunile mai adînci ale acestei apropieri. Să fie, oare, o curiozitate doar alăturătoare, să fie doar o simplă mișcare mimetică aceea care-l poartă pe cercetătorul științific pe urmele sursei pe care o cercetează, într-o înrudită activitate cu pordusul culturii și creativității asupra căruia se oprește?

Ne îngăduim să credem că lucrurile stau puțin altfel și că la mijloc s-ar putea afla chiar un proces în curs, datorat devenirii însăși a fluxului metodologic la care obligă importanța majoră a științelor umane în zilele noastre, cînd cunoașterea reciprocă tot mai adîncită între popoare constrînge cercetarea să îmbrace proteicele fețe ale multi- *și* inter-*disciplinarității. Cînd istoricul devine, prin forța lucrurilor (și-a epocii sale), comparatist, cînd se vede nevoit să exploreze, pe lîngă document, vechiul și aproape unicul său obiect de cercetare, istoria mentalităților, istoria culturilor, să intre în cîmpul filosofiei culturii, să explice coexistența ideilor și imaginilor, începe să se miște în el resortul, pînă atunci ascuns, al propriei sale creativități. Pus în mișcare, așadar, de spectacolul irezistibil al desfășurării produselor spirituale, care alcătuiesc, totuși, partea cea mai stabilă a istoriei umanității, istoricul poate deveni (și devine adesea) el însuși scriitor și artist.*

Este, în devenire, cazul, nu particular de altfel, al lui Alexandru Duțu, al cărui ultim volum constituie un motiv de uimire și plăcere. Este vorba de volumul Călătorii, imagini, constante **, divers în componență, dar unificat, cum vom vedea mai jos, de un spirit istoric, care pune pecetea rigorii, a exactității, chiar peste efuziunile celei mai subiective viziuni, ale celor mai personale impresii.*

Volumul are conturul general al unei cărți de călătorie, dar a unei călătorii de o natură mai particulară, întreprinsă, în varii chipuri, prin cultură. *Sîntem purtați, e adevărat, prin lume, de la Atena la Tîrgoviște și la Ohrid, de la Berlin și Passau la Londra și Chapel Hill și New York. Dar împrejurările care ne prilejuiesc luarea de contact cu aceste locuri se datoresc unor întîlniri, nu întîmplătoare, ale autorului cărții, în acele locuri anume, cu o problematică ce le leagă, și cu specialiști ai problematicii cu pricina. Alexandru Duțu, istoricul mentalităților, al culturii, comparatistul, merge prin lume, privind-o, confruntîndu-se pe el și punctele sale de vedere, cu alte perspective, cu alți specialiști din alte colțuri ale globului. Și, parcă pe măsură ce înaintează în lume, i se limpezesc ochii, i se așează opiniile, și cultura sa de bastină capătă un profil mai definit.*

Cultura română între culturile lumii, iată subiectul de predilecție al autolui, la care se întoarce mereu, cu sporită înțelegere și substanțiale adaosuri de erudiție. Și cultura română, ca produs specific al spațiului sud-est european, este

* Editura Eminescu, 1985, p. 320 (Colecția «Sinteze»).

neîncetat proiectată pe fundalul apartenenței certe la cultura europeană. Întreprindem, de pildă, o agreabilă micro-călătorie cu cartea de față în spațiul acesta atît de greu de descifrat de un ochi din afară, și într-un răstimp îndelungat de lupte și prefaceri, între secolele XV și XIX. Ne mișcăm printre ateliere de copiști foarte înzestrați sau tipografi pricepuți, ne familiarizăm cu rodul muncii lor migăloase, manuscrisele sau tipăriturile, de limbă românească, dar și în limbile greacă, sud-slave, arabă, cărți de cult, dar și de învățătură, de istorie, istorie politică, sau cu caracter literar. De la Neamț și Putna la Bistrița, de la Brașov la București, Iași, Snagov sau la Rîmnic, de la frumusețea recunoscută unanim a «izvodului moldovenesc», la eleganța cărții patronate de Chesarie de Rîmnic, trecem printr-o enormă, neîntreruptă producție de carte și-i urmărim iradierea în tot sud-estul, la popoarele grec, bulgar, sîrb, albanez, cînd acestora, aflate sub ocupația otomană, le era interzisă activitatea de tipărire. Atestată de documente provenite de la personalități proeminente ale acelor popoare, ca bunăoară Dositei Obradovici, circulația cărții din țările române devine un pasionant argument probant în favoarea continuității și a permanenței capacității de reînnoire a demersului intelectual românesc, așa cum îl înfățișează Alexandru Duțu. Și, mereu, întrebările retorice puse de autor țintesc, simultan, la particularizarea, la definirea specificității culturilor sud-estului, în funcție de cele trei elemente conjugate, cultură scrisă, cultură orală, cultură a imaginii, care au făcut posibilă trecerea de la o etapă de istorie la alta fără rupturi de nivel.

Specialistul în «modele» își întemeiază demonstrațiile pe o reconstituire minuțioasă și exigentă a climatelor mentale înăuntrul cărora se produce fenomenul receptării, climate traduse deopotrivă în operele literare, în atitudinile mentale și în rețeaua de imagini caracteristice pentru o etapă de cultură sau pentru o întreagă cultură. Iar în interiorul acestor climate, cultura română se arată a-și fi păstrat unitatea de fond, datorită tocmai prețioasei convergențe a celor trei factori mai sus pomeniți. Lumea noastră, care a păstrat indefinit vigoarea comunicării orale și a primit cartea tipărită fără ellvaje grave, s-a bucurat de binefacerile unei întrepătrunderi particulare care a dat tradiției o forță cu totul neobișnuită, făcînd-o să fecundeze, cu elementele ei fundamentale aparținînd mentalității colective, intelectul și creativitatea cărturarilor și artiștilor, realizînd astfel originalul amestec de modernitate și arhaitate, observabil în toată cultura românească a secolului XX.

Și într-o secțiune specială, despre cultura comună, Alexandru Duțu introduce cîteva figuri de mari intelectuali și artiști români purtînd pecetea acestei vechi și statornice forme a minții, care i-a purtat, de altfel, spre o recunoscută universalitate. Nicolae Iorga, ca istoric, și Mihail Sadoveanu, ca artist făuritor de limbă și de epos național, sînt paradigmele cele mai expresive care ilustrează rodnicia apartenenței la o astfel de tradiție ce călăuzește și obligă la rămînerea într-o matcă îmbogățită necontenit cu toate cîștigurile colectivității în durata istorică. În aceștia, ca și în alții, autorul cărții descoperă acea putere ascunsă, imperativă, care configurează dinspre trecut, prezentul și viitorul neamului românesc.

Agrementată adesea de observații personale, de notații cu valoare de descripție literară, peisaj ori portret, proza comparatistă a lui Alexandru Duțu aduce un foarte interesant amestec, cum spuneam, de știință și literatură, de rigoare, istorică și documentară, și de selecție prlcepută a elementelor de încadrare, cu accent deosebit estetic. Răsună, în cercetarea mentalităților întreprinsă de acest umanist modern, ecoul umanismului tradițional al Renașterii. În poesia celor mai noi instrumente de cercetare, domnia-sa vorbește cu tonul detașat-implicat al istoricilor cronicari din secolele XV și XVI, cu înțelepciunea lor plină de substanța omenescului, de dorința lor de cunoaștere și comunicare. Căci, în fond, acesta este țelul lui Alexandru Duțu, coincizînd cu atributele cele mai de seamă ale culturii noastre deschise și iubitoare de dialog, cuprinzătoare, prin natura ei cea mai adîncă, a tot ceea ce definește și încurajează umanul.

Și, de altfel autorul cărții acesteia noi și îmbietoare, Călătorii, imagini, constante, se înscrie în dimensiunile fundamentale ale culturii românești de ieri și de azi cînd afirmă, în finalul primului capitol: «...în fond, cercetarea comparată a mentalităților este o preocupare umanistă care își propune să înțeleagă mai bine varietatea realizărilor umane și să pună în valoare ceea ce poate contribui la cultivarea naturii umane, la desăvîrșirea omului».

Este, fără îndoială, în cuvintele lui Al. Duțu, un nobil deziderat terențian.

OGLINZI PARALELE

BRENTANO ŞI BASILE *

Clemens Brentano (1778—1842) s-a consacrat fără răgaz de-a lungul întregii sale vieţi căutării şi descoperirii cărţilor burleşti şi romanelor din perioada Evului Mediu tîrziu şi a barocului. Catalogul bibliotecii lui, care în 1819 a fost scoasă la licitaţie, atesta o colecţie foarte bogată de manuscrise şi de stampe vechi. Aceste raritäţi au reprezentat pentru el o sursă permanentă de inspiraţie poetică şi adesea le-a reelaborat şi le-a folosit drept bază pentru propriile-i creaţii ; acesta este, de exemplu, cazul operelor *Bärnhäutter, Goldfaden, Schelmuffsky* şi al *Pentameronului* lui Basile.

Este greu să aflăm cu exactitate cum a cunoscut Brentano opera lui Basile. Tatăl lui, descendent din familia nobilă a Brentanilor, se transferase mai întîi la Frankfurt, devenind cetăţean al acestui oraş în 1762, şi este posibil ca poveştile napolitanului să-i mai fi fost încă familiare. Clemens spune, în *«dedicaţia»* la *Gockelmärchen : «Subiectul poveştii cu cocoşul şi inelul l-am auzit de copil de la un vorbăreţ negustor de ciocolată din Oltralpe»* [1].

Brentano ar putea fi considerat adevăratul descoperitor al lui Basile, pentru că de fapt menţiunea lui C. L. Fernow datează din 1808, pe cînd Brentano comandase deja, în aprilie 1804, librarului Wurringen, *Pentameronul*. Începînd cu 1805 lucrarea lui Brentano privind *«italienische Kindermärchen»* apare de mai multe ori citată în scrisorile lui [2]. Primul volum al lucrării *Spanische und italienische Novellen* datează din 1804 ; l-a publicat împreună cu soţia sa şi este probabil ca şi cu această ocazie să fi dat peste Basile.

Brentano trebuie să fi simţit o ciudată atracţie faţă de această carte, aşa cum o arată anecdotele din corespondenţa dintre Brentano — Arnim — Fraţii Grimm. Iată un fragment din scrisoarea către Wilhelm Grimm, 15.2.1815 : [3] *«La Praga am mai cumpărat şi Pentameronul, Napoli 1749, 8°, 453 de pagini. Traducerea italiană* [din dialect napolitan — n. t.] *„Povestea poveştilor", pe care o am deja şi pe care o cunoaşteţi este, pentru a spune adevărul, mai puerilă şi nu atît de bine adaptată. Mi-aţi prefaţat ediţia şi doresc să vă exprim mulţumirile mele».*

În realitate însă fraţii Grimm nu au avut posibilitatea să vadă exemplarul lui Basile pe care îl poseda Brentano ; el le scrisese pe o foaie numai următoarele date privitoare la primul lui exemplar, adică acela tradus în italiană : *«Mica culegere italiană*

---

* Felix Karlinger, autorul acestui studiu, s-a născut în 1920 la München, a obţinut titlul de doctor în filologie în 1948, fiind apoi, succesiv, conferenţiar pentru acustică şi muzicologie la Universitatea tehnică din München (1950), conferenţiar pentru folclor şi literatură romanică la aceeaşi universitate (1959), profesor şef de catedră la München (1966) şi la Salzburg (1967). Din sutele de titluri ale bibliografiei sale, aprox. 50 sînt dedicate literaturii române. A publicat şi în reviste de specialitate din ţara noastră (*Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Synthesis, Studia et acta orientalia, Revue des études Sud-Est-Européennes*, ş.a.). Amintim cîteva din cărţile sale pe teme româneşti : *Rumänische Volksmärchen* (în colab. cu O. Bîrlea), Köln, 1969 ; *Der Gang Mariae zu den Qualen. Imblare pre la munci. Ein rumänisches Volksbuch des 16. Jahrhunderts*, Salzburg, 1976 : *Das Märchen von Granatapfelbaum*, Neu-Isenburg, 1979 ; *Fragmente zur rumänischen religiösen Lyrik zwischen den beiden Weltkriegen*, Salzburg, 1980 ; *Rumänische Märchen ausserhalb Rumäniens*, Kassel, 1982 ; *Rumänische Sagen* (în colab. cu E. Turczynski), Berlin, 1982 (Cătălina VELCULESCU).

[1] *Clemens Brentano*, Gockel, Hinkel und Gackeleia, *Frankfurt, 1838.*

[2] *Reinhold Steig*, Clemens Brentano und die Brüder Grimm, *Berlin, 1914 pg. 204 ; a se vedea, şi Clemens Brentano*, Briefe. *hg. v. F. Seeba, II, 1951.*

[3] *H. Gürtler*, Briefe der Brüder Grimm, *1923.*

de basme populare nu are un titlu special și începe în felul acesta : „Introducere la petrecerea lui Giovanni. Povestea *sclavei, 264 pagini în 8° mic, s.l. & a».* Jacob Grimm i-a scris la 1.11.1811 lui Arnim : *«Pentameronul, pe care Clemens nu a mai vrut să mi-l împrumute sau să mi-l arate, îl am acum și eu : este plin de lucruri minunate, splendide, care mai există încă în Germania, dar sînt mult mai reduse».*

Frații Grimm au încercat cu perseverență în continuare să vadă exemplarele lui Brentano. W. Grimm scria la 12.7.1817 : *«Dragă Clemens, dacă nu greșesc, dumneata ai o traducere italiană a Pentameronului lui Basile ; noi avem aici două ediții ale cărții, dar amîndouă sînt în dialect napolitan, ceea ce pentru mine cel puțin reprezintă o mare greutate deși mă folosesc de ajutorul unui vocabular al dialectului napolitan ; reușesc să înțeleg destul de multe fragmente dar adeseori mă mulțumesc doar să ghicesc cîte o parte. Ai putea să-mi împrumuți pentru cîtva timp ediția dumitale... ; aș avea nevoie de ea numai la un rezumat pentru noua ediție a basmelor noastre ; nu ne mai gîndim la o traducere, ar dura prea mult timp ; pentru noi un rezumat este suficient, restul va fi realizat prin reelaborarea dumitale, care va fi în curînd publicată».* W. Grimm lui Arnim : 22.2.1819 : *«Mi-ai face o favoare, dacă nu te-ar deranja, să-mi dai ediția (de fapt a lui Brentano) dumitale din Pentameronul lui Basile, o broșură unde în partea a douăsprezecea se află basmele în limba italiană și care a fost publicată probabil la Roma. Traducerea (sic !) în dialect napolitan o avem și noi. Eu însumi i-am cerut-o (lui Brentano) cam acum un an, dar el nu mi-a răspuns».* Arnim către W. Grimm : 14.5.1819 : *«Clemens a plecat deja acum o lună în Vestfalia. V-ar fi trimis cartea căci era deja împachetată».* Jacob Grimm către Arnim, 3.11.1819 : *«Dacă, așa cum am auzit sau citit, cărțile lui Clemens sînt scoase la licitație, cumpără-mi Pentameronul lui Basile, pe care doresc să-l am de mult ; cred că exemplarul lui Clemens nu are nici un titlu ; dacă este prea scump poate că mi-l poate împrumuta cel ce-l cumpără dacă este cumva vreun cunoscut».* W. Grimm lui Arnim, 5.4.1820 : *«Trebuie să întreb încă o dată ce s-a întîmplat cu Pentameronul, dacă tu nu știi cumva ceva despre el».* Arnim lui W. Grimm, 3.6.1820 : *«Clemens a luat cu el în Vestfalia cartea de basme italiene...»* De aceea nu este de mirare că frații Grimm au fost cam **furioși.**

«Cu tot devotamentul lui scrie Wilhelm la 24.7.1820, *m-a înșelat mereu în privința basmelor italiene : sau că erau împachetate, sau era imposibil să-l găsești, dar adevărul era că el le purta cu sine, dar nu voia să le dea. Cu siguranță nu i le voi mai cere niciodată».*

Și astfel, în cea de-a doua ediție a KHM [4], în volumul al treilea, la pag. 277, există o remarcă pe un ton cam mîhnit, după lista edițiilor napolitane ale *Pentameronului, «la care se mai adaugă una, nemaicitată pînă acum, din 1749, în posesia lui Cl. Brentano».* Din această amînare plină de echivocuri rezultă că Brentano a avut cel puțin două, dacă nu chiar trei ediții din Basile. Înainte de toate o traducere italiană (și în acest caz poate fi vorba numai de aceea din 1754, pe care B. Croce o definește ca pe *«o așa-zisă traducere sau reducere italiană, nedemnă nici măcar de a fi amintită»*) s-ar fi putut afla în posesia lui Brentano încă din 1804. Singurul exemplar, știut de mine al acestei ediții se află la biblioteca de la British Museum. O confruntare cu biletele lui Brentano ar putea clarifica lucrurile. Este posibil să fie vorba de fapt de copia lucrării lui Brentano ; exemplarul lui napolitan din 1749 se află în realitate la Biblioteca Universală din Marburg. Între acel bilet și scrisoarea din 15.2.1815 există o contradicție privind titlul ; poate că Brentano mai posedă prin urmare un al treilea exemplar în italiană, cu titlul *Povestea poveștilor.*

În ediția de la Marburg se află (în sumar) șase titluri traduse în germană și pe lîngă acestea 18 subliniate și două semne pe margine, făcute de însuși Brentano ; se poate deci considera că el proiectase traducerea și reelaborarea a 26 de bucăți în total și a unei povestiri-cadru.

Ar fi fără îndoială foarte important să se găsească această copie și celelalte ale lucrării, deoarece primele originale îi ofereau lui Brentano basmele lui Basile într-o formă cît se poate de deformată. Dar o astfel de lucrare nu a fost realizată, după cît se pare, pînă acum, de specialiștii în opera lui Brentano, desigur

[4] *Jacob und Wilhelm Grimm,* Kinder und Hausmärchen, *2, III vol., Berlin 1819—1822. (O nouă ediție sub îngrijirea lui Heinz Rölleke, Köln, 1982).*

și din cauza lipsei unor date mai amănunțite despre Basile.

Întreprinderea lui Brentano privind basmele nu a putut fi terminată. Mereu reluată, la răstimpuri regulate, s-a încheiat cu publicarea reelaborării ulterioare a lui *Gockelmärchen, în 1838*, cu 4 ani înainte de moartea poetului. Altă reelaborare, cum ar fi aceea a lui *Fanferlieschen Schönefüßchen* apare, ca majoritatea celorlalte basme, doar după moartea lui Brentano, publicată de prietenul său Guido Görres, în 1846/47.

Au existat trei perioade de lucru în care Brentano s-a ocupat de basmele lui italiene, ceea ce reflectă de fiecare dată și într-o formă diferită dezvoltarea spirituală a lui Brentano. Totuși datarea basmelor separate este mai curînd nesigură, pentru că Brentano a lucrat continuu la ele.

Primei perioade (1805—1810) i se pot atribui basmele *Myrthenfräulein, Liebseelchen, Dilldapp, Rosenblättchen, Witzenspitzel, Hüpfenstich* (la Basile : *La Mortella, Lo Cunto de li Cunti, Lo Cunto de l'Uerco, La Schiavottella, Corvetto* și *La Polece*. Aceste așa-zise *«mici basme italiene»* sînt foarte apropiate de originalele lor, desfășurarea acțiunii este identică, scrisul lui Basile este în unele locuri ușor de recunoscut în construcții și alegerea cuvintelor. În ceea ce privește lungimea, ele nu le depășesc cu mult pe cele ale lui Basile.

Caracteristica celei de a doua perioade este extinderea și introducerea elementelor alegorice, satirice și personale (autobiografice). Aparțin acestui grup *Kommanditchen, Fanferlieschen, Klopfstock* și *Das Märchen von Gockel und Hinkel*. (Este posibil ca din prima perioadă să se fi născut un fragment, cf. Ilse Mahl, *Der Prosastil in den M. Cl. Brentano's*, Berlin, 1931, p. 119, unde se vorbește și despre *«Urgockel»*).

Cea de-a treia perioadă este aceea a așa-numitelor reelaborări mai tîrzii (*Großes Gockelmärchen* zisă și *Gockel, Hinkel und Gackeleia*, cu *Dedicația* și *Diario dell'Antenata, Fanferlieschen Schönefüßchen, Schnürlieschen* și noua versiune neterminată a lui *Liebseelchen*). Aici apar multe detalii biografice într-un simbolism adesea complicat ; devine evidentă chiar și criza religioasă a lui Brentano — începînd din 1825 el este, în mod conștient, partizanul *«propagandei catolice»* —, acea cotitură spirituală din viața lui care a avut o influență atît de hotărîtoare asupra întregii sale opere poetice, ceea ce a făcut ca, pentru public, să existe de fapt doi Brentano, *«unul al catolicilor și altul al liber cugetătorilor...»*.

În aceste așa-zise *«mici basme italiene»*. Brentano urmărește întocmai structura acțiunii poveștilor lui Basile. *Märchen von den Marchen sau Liebseelchen* al cărui titlu cuprinde traducerea literară a lui *Cunto de li cunti* fusese concepută de însuși Brentano ca poveste-cadru, dar a rămas un simplu fragment, ca de fapt întregul lui proiect. Se pare că *Liebseelchen* se apropie cel mai mult de original ; cu toate acestea este vorba de o lume cu totul diferită care se deosebește complet de aceea a lui Basile :

«Se spune că era odată în Vallepelosa un rege care avea o fată, pe nume Zoza, care ca un alt Zoroastru sau Heraclit, nu era văzută niciodată rîzînd. De aceea bietul tată, care nu avea altă bucurie pe lume decît această unică fiică, nu precupețea nimic pentru a o scoate din tristețe și-i chema s-o facă să rîdă ba pe cei ce umblă pe catalige, ba pe cei ce sar prin cercuri, ba pe panglicari, ba pe meșterul Roggiero, ba pe scamatori, ba pe cei cu puterile lui Hercule, ba pe cîinele care dansează, ba pe maimuța care saltă, ba pe măgarul care bea cu paharul, ba pe Lucia Canazza, ba pe unul, ba pe altul. Dar totul era pierdere de timp ; căci nici leacul meșterului Grillo, nici iarba rîsului, nici lovitura în piept, n-ar fi făcut-o să scoată măcar un zîmbet. Așa încît sărmanul tată, pentru a face o ultimă încercare, nemaiștiind ce să facă, a poruncit să se facă o fîntînă mare cu ulei în fața porții palatului, cu gîndul că oamenii care mișunau (ca furnicile de colo-colo pe acea stradă) pentru a nu se păta cu uleiul ce sărea din fîntînă, aveau să țopăie cu greierul, să sară precum capra și să o zbughiască precum iepurele, alunecînd și lovindu-se unii de alții, și astfel s-ar putea ca ceva să provoace rîsul fetei. După ce a fost făcută fîntîna și Zoza a apărut la fereastră cu o figură acră, a venit din întîmplare o bătrînă care a strîns uleiul cu un burete pe care l-a stors apoi în ulciorul pe care îl adusese cu ea. Și, în timp ce se chinuia să facă lucrul acesta, un paj afurisit de la curte a aruncat cu o piatră spre babă și a lovit ulciorul care s-a făcut țăndări. Văzînd aceasta, bătrîna, care nu avea păr pe limbă și nu se lăsa făcută de ocară, s-a întors către paj și a început să i le zică : „Mucosule, loază, căcăciosule, pișăciosule, ciocan de țimbal, coadă la șezut, lat de spînzurătoare ! Lovite-ar damblaua ! Pupa-te-ar mă-ta rece ! Să nu mai ai parte de zi de sărbătoare ! Găuri-te-ar lancea catalană ! Sugruma-te-ar ștean-

gul, să nu curgă sînge! Pieri-ţi-ar sămînţa, tîlharule, zgripţuroiule, fiu de căţea cu bir, pungaşule!" Băiatul care nu era mai puţin slobod la gură şi mai ruşinos decît baba, după un aşa noian de ocări îi plăti cu aceeaşi monedă, zicîndu-i: „Nu vrei să-ţi astupi oala cu lături, bunică a lui Scaraoţchi, cotoroanţă, băutoare de sînge, gîtuitoare de copii, hîrcă tăbăcită?" [5].

Versiune românească: Francisca IOVA

Brentano a înlăturat trivialitatea grosolană a lui Basile, nu lipsită de aluzii erotice clare şi a încercat s-o înlocuiască prin comic şi fantezie, încercare ce nu pare a fi foarte reuşită, deşi basmul în totalitate nu a avut mult de pierdut. Episodul cu plînsul prinţului şi cel cu umplerea lacrimalului are un caracter mult mai intim decît la Basile.

Felix KARLINGER

(continuare în numărul viitor)

DE LA CARAGIALE LA ANAXAGORA

1. Complexul Caragiale

«Ne obsedează Caragiale». (Maria Vodă Căpuşan)

Încă este greu de crezut că am avea distanţa istorică necesară pentru a ne pronunţa, *sine ira et studio*, asupra operei lui Caragiale; discuţiile despre perisabilitatea ei, nota Florin Manolescu, sînt *«mai mult expresia unui complex»*; o posibilă deslușire a caracterului acestui complex este conţinută în *Jurnalul de la Păltiniş*, atunci cînd indiscreta pană liiceaniană consemnează naşterea *Sentimentului românesc al fiinţei* nu din *Dimensiunea românească a existenţei* de Mircea Vulcănescu şi nici ca replică la *Sentimentul tragic al vieţii* de Unamuno, ci din exasperarea produsă filosofului Noica de zeflemeaua lui Caragiale, căreia, în continuare, anahoretul de la Păltiniş îi opune seriozitatea literaturii unui Paul Anghel; în felul acesta, nu numai că titlul cărţii lui Noica s-ar putea mai propriu rescrie ca *Resentimentul românesc...*, dar două mentalităţi filosofice îşi reactivează conflictul în această opoziţie strict contemporană: pe de o parte (cu un cuvînt al lui Erasmus) *morosofia*, pe de alta — acea *Gaya Scienza* recomandată de Nietzsche şi începută, poate, de Diogene.

2. Caragiale faţă cu filosofia

«Ce ştiţi voi, boilor, despre Montaigne?» **(Reproş adresat de Caragiale amicilor şi raportat de G. Călinescu)**

Cît de filosof era Caragiale? În primul rînd, înainte de a risca răspunsuri mai sofisticate acestei legitime chestiuni [1], trebuie să remarcăm că genul de literatură practicat de Caragiale implică prin el însuşi note iniţiatice: Caragiale restabileşte *«momentul degenerat»*, reabilitează *«mahalagismul»* (G. Călinescu) balcanismul său (ar spune Mircea Muthu) răscumpără estetic vicisitudinile unei lumi oprimate; or, întru aceasta, el preferă — strategic sau nu — genurilor *«canonizate»* genurile *«joase»* (Al. Călinescu, dezvoltînd sugestii din formaliştii ruşi, pe larg reluat apoi de Florin Manolescu) şi se încadrează astfel dialecticii care animă *modul ironic* în tipologia ficţională detaliată de Northrop Frye: literatura redevabilă acestui mod constituie ultima treaptă de eroziune la care ajunge modul mitic, cu esenţiala particularitate că ironicul conţine, ca spre rotunjirea cercului, elemente mitice; acest traseu este oarecum descris de Maria Vodă Căpuşan ca o migraţie de la *mit* la *moft*, dar şi... *vice versa*, atunci cînd exegeta, punîndu-l la contribuţie şi pe Mircea Eliade, recunoaşte în desele lecturi ale

[5] *Giovanni Battista Basile*, Lo cunto de li cunti, *1, 1631, Napoli. (Sub îngrijirea lui Benedetto Croce, 1891, Napoli).*

[1] Care răspunsuri sofisticate ar ţine seama, între altele, şi de impasul unei *clôture de la métaphysique* ce se desenează în faimoasa dilemă a lui Farfuridi din care nu se poate ieşi, de modul în care Leonida deconstruieşte cercul hermeneutic al Efimiţei *«de la intuirea vie la gîndirea abstractă şi apoi la practică»*, de, în fine, urme din jocul taoist de-a *«cine cîştigă pierde şi cine pierde cîştigă»* (*Tao-tê-king*, 42), reperabile în principala revendicare propusă de Caţavencu: *«Pînă cînd să n-avem şi noi faliţii noştri?»*

ziarului care se fac în opera lui Caragiale[2] un model hermeneutic prin care se valorizează la comediograful român un anumit tip de comunicare esoterică.

La fel cum — demonstra odată Sorin Alexandrescu — San-Antonio, autor popular și minor, *«face cu ochiul»* avizaților, același lucru este de așteptat și de la Caragiale — un sumar tur de orizont printre critici ne va ajuta să pășim mai departe. Astfel, dacă Zarifopol îi găsea supărător-didactic năravul construcțiilor prea logice, prea geometrice, G. Călinescu îi explica naturalismul tocmai prin comuna apetență a nuvelistului român și a «zolismului» pentru cauzalitatea deterministă, riguroasă, logică ; mai de curînd, V. Fanache dă drept sigură lectura filosofilor raționaliști de către «nenea Iancu». Tot G. Călinescu, revizuindu-se, descifra în Cațavencu pe cel dintîi român ce *«întrevede politica țării filosofic și științific»*, în cherestegiul Dumitrache un *«mistic»*, în Ipingescu un *«cartezian»* ; Ion Vartic găsea că, precum *«un vrednic doctor medieval, Catindatul filosofează despre lupta contrariilor»* și afla în *«suburbia caragialiană»* surprinzătoare ecouri din *«doctrinele esoterice ale veacului galant»*, în special din mesmerism, pe temeiul căruia cei doi Caragiale, tatăl și fiul, *«își dau mîna»* ; Al. Călinescu vorbea de literatura lui Caragiale ca despre o *«placă turnantă»* de la care începe *«vîrsta modernă»* a literelor noastre, Caragiale fiind, în opinia sa, și *«primul nostru poietician»*, în plan teoretic și practic.

De aceea, afirmația lui Florin Manolescu privitoare la excelența lui Caragiale între clasicii noștri apare mai puțin șocantă : Caragiale este, pe drept cuvînt, «scriitorul nostru clasic cel mai reprezentativ».

Există însă, în textul numit *De la D. C. D.-Gherea* (în *Opere*, vol. 4, EPL, 1965, pp. 296—299), un pasaj stupefiant pentru cunoașterea bagajului filosofic al lui Caragiale : așteptînd, în gara Ploiești, ca Gherea să devină disponibil pentru un interviu, Caragiale îl urmărește tăind pulpe de vițel și distribuind mușteriilor *«specialitatea casei»* și reflectează : *«Pulpa de vițel reprezintă natura, lucrul în sine ; cuțitul lui Gherea reprezintă spiritul nostru : el nu poate face alta decît să taie felii, mai mult sau mai puțin subțiri, după cum e mai mult sau mai puțin ascuțit, mai dibaci sau mai stîngaci mînuit. A tăia o felie, a tăia cît mai multe, nu va să zică a pătrunde în esența pulpii de vițel. După fiecare tăietură ne vom afla în fața altei suprafețe : pulpa de vițel nu va voi să ne arate decît suprafețe, ascunzîndu-și sistematic sinele, așa încît, cînd vom rămînea pe farfurie cu cea din urmă bucățică și cu ciolanul în mînă, ne vom găsi tot în fața unei suprafețe... Vom fi distrus, pînă la cea din urmă firimiță, obiectul cercetărilor noastre fără să pătrundem o clipă măcar în intima lui esență, în sinele însuși al lucrului.»*

În acest glumeț pasaj, în afară de kantianul *Ding an sich*, este recognoscibilă problema homeomeriilor lui Anaxagora[3] (cf. Diog, Laert., II, 8), care, trecută prin repovestirea lui Lucrețiu (cf. *De rerum natura*, I. 830—920), unde se exemplifică, între altele, cu țărîna, ajunge pînă la accepția pe care Heidegger o dă pămîntului :

[2] Modul adecvat de a citi presa este următorul : *«Luați o jumătate de afirmare a unui ziar opozant și amestecați-o bine cu o jumătate de dezmințire a unuia guvernamental — iată o rețetă adeseaori bună pentru a afla adevărul»*. (*Sfaturi*). Rețeta e practică în *Atmosferă încărcată* și trimite la unul din eseurile lui Bertrand Russell (*Free Thought and official Propaganda*) pe care-l discută și Borges în *Două cărți* : Russell propune predarea artei de a citi ziarele cu incredulitate încă din școala primară, ca adevărul să nu mai fie confundat cu *«dimensiunea tipografică»* ; în *Monitor*, de pildă, înfrîngerile lui Napoleon trec drept victorii, conform acelei tehnici a eufemizării care face ca afirmația : *«toate tentativele agresorului de a înainta dincolo de B au eșuat după o luptă sîngeroasă»* să însemne de fapt pierderea obiectivului B. În *Temă cu variațiuni*, Caragiale demonstrează pînă unde poate ajunge eufemizarea în porțiunea vernaculară a *«galaxiei Gutenberg»*.

[3] În privința unei posibile structuri homeomerice a textului literar, lucrurile sînt relative : Caragiale însuși respingea teatrul lui Hugo și al lui Schiller pe motiv că acte întregi ar putea să lipsească din piesele lor *«și piesa rămîne tot piesă, și fiece act e aproape de sine stătător, ca și un organism de pe treapta zoologică din urmă, care, fragmentat în cîte părți voiești, îți dă tot atîtea ființe de același fel»*. (*Cronica teatrală* [II], în *Opere*, vol. 4, p. 167) ; în schimb, demonstrează Al. Călinescu pe textul intitulat *Poetul Vlahuță*, la Caragiale *«modificarea (înlocuirea) unui element compozițional cere modificarea, regîndirea întregii structuri a operei»*. (*Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, Albatros, 1976, p. 40). În primul caz textul, afectat de redundanța retoricii romantice, este homeomer, în cel de-al doilea (ca reacție) este anomeomer, dar contiguu unei lumi de *«alcătuire strîmbă, mai mult poză și fațadă decît substanță temeinică și durabilă»*, încît, continuă Maria Vodă Căpușan, *«fiecare secvență din Caragiale poartă înscris în ea chipul acestei lumi»* — eventual descifrabil și în ligamentele acestei afirmații (cf. *Despre Caragiale*. Dacia, 1982, p. 10) ; textul este așadar homeomer față de lume, scriitura se adaugă naturii după logica derridaiană a suplimentării, căci *«la nature sans le livre est incomplète de quelque façon»* (*La Dissémination*, Ed. du Seuil, 1972, p. 61).

«Dacă încercăm să pătrundem roca spărgînd-o, ea nu ne va arăta totuşi nicicînd deschiderea unei interiorităţi.» (*Originea operei de artă*, Univers, 1982, p. 61). De asemenea, o reluare există şi la Alan W. Watts (în *Nature, Man and Woman*), recuperat de neognostici (cf. Raymond Ruper, *La Gnose de Princeton*, Fayard, 1978, p. 396) : Watts îl explică pe Dumnezeu ca fiind un soi de profundă interioritate a lucrurilor, la care copiii săi taie o boabă de strugure în bucăţi din ce în ce mai mici, nereuşind să ajungă la *«interiorul interior»*, ci obţinînd tot o superficie, un *«interior exterior»*. Nu trebuie omis nici faptul că, expunînd teoria incorporalelor la stoici, *Émile Bréhier* se serveşte de un exemplu similar (cf. *La Théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Vrin, 1928, pp. 11—13) : cuţitul care taie carnea nu produce o schimbare de natură, ci un alt mod de a fi al obiectului (:) tăiat ; stoicii disting pentru prima dată fiinţa de infinitele-i modalităţi de a fi, deschizînd calea filosofiei manierelor. Or, *moftul* în interpretarea Mariei Vodă Căpuşan este chiar o asemenea manieră, o modalitate, o aparenţă, acea — spune Gracián — majoraţie ontică infimă cu care creatorul a gratificat fiinţa ; faptul că în universul moftologic aparenţele proliferează în cascadă, într-un adevărat *«scandal exoteric»* (Jankélévitch), este altceva, nu trebuie să credem că ceea ce pare nu există deloc şi că în spatele măştilor e vid : masca însăşi, de vreme ce pare, este, la modul unui minimum ontic : ca *moft*, adică. Iar politica, temă capitală a operei caragialiene, se desemnează prin excelenţă ca artă a aparenţelor : *pas être, paraître*.

3. Anaxagora textualistul

> «Fiecare din noi lucrează la un detaliu dintr-o construcţie pe care gîndul nu o poate ajunge şi se străduieşte să-şi epuizeze detaliul său, dar nici asta nu e cu putinţă pentru că fiecare detaliu cuprinde întregul, iar întregul nu-l ştim.»
>
> **(Radu Petrescu)**

M-am întrebat multă vreme, pornind de la Caragiale, dacă faptul că Roland Barthes purcede *«anti-ştiinţific»* la decuparea unui text supus analizei în unităţi semnificative (cum remarcă Al. Călinescu, cf. *Poetica structurală a lui Roland Barthes*, in *Direcţii în critica şi poetica franceză contemporană*, Ed. Junimea, 1983, pp. 234—235), în sensul că nu avansează nici un criteriu ferm în funcţie de care unităţile narative funcţionale să poată fi imediat reperate şi delimitate, ele fiind situate cînd la nivelul cuvîntului ori chiar în interiorul lui, cînd la nivelul sintagmei, apoi al frazei şi al grupului de fraze, în fine, al textului în întregime, m-am întrebat deci dacă această indecizie pe urmele căreia se strecoară, zice-se, impresionismul, subiectivismul, *bref, vechea* critică, picardiană, şi-ar putea găsi vreo explicaţie; excepţînd raţiunile de moment ale analistului, de multe ori impuse de textul însuşi supus analizei şi/sau şoptite de intuiţia fără de care orice critic ar depune repede armele, probabil că singura ipoteză care să justifice segmentarea aleatorie a textului este aceea a structurii sale perfect omogene, adică *homeomerice*.

Anaxagora din Clazomene ar fi fost astfel primul care a «textuat» conştient şi anume direct pe materie : el susţinea că primele particule erau omogene (cf. Diog. Laert., *loc. cit.*), ceea ce Frenkian (în nota 41 la cartea a II-a) comentează uzînd de terminologia aristotelică astfel : *homeomeriile* sînt acele lucruri care, divizate, dau fragmente strict asemănătoare întregului, pe cînd *anomeomerele* distrug în fragmente imaginea întregului ; de pildă : carnea, nervii, oasele dau, fragmentate, tot carne, nervi, oase, în timp ce degetele dacă sînt fragmentate nu mai rezultă tot degete, la fel stomacul etc.

Admiţînd homeomeria primordială, Anaxagora era obligat să admită apoi şi o universală compenetraţiune, toate lucrurile existînd în toate lucrurile, iar într-un singur lucru găsindu-se cîte puţin din toate, lucrul respectiv avîndu-şi individualitatea proprie şi denumirea particulară în funcţie de elementul cantitativ dominant în compoziţia sa. Ultima consecinţă a acestui universal amestec a fost trasă de Chrysip şi Diogene, care, teoretic cel puţin, nu rejetau canibalismul ori incestul, de vreme ce, oricum, totul e în toate.

Or, problema izolării unei structuri homeomerice care-l preocupă, pare-se şi pe Caragiale, mi se pare a fi, într-o primă instanţă, dependentă de nivelul la care situăm analiza ; astfel, ca să folosesc aceleaşi exemple : dacă ne situăm la nivelul degetelor, e clar că sfărîmîndu-le nu vom obţine tot degete, dar dacă ne situăm la nivelul ţesuturilor, oaselor, nervilor, degetele, sfărîmate sau nu, sînt *grosso modo*, alcătuite tot din ţesuturi, oase, nervi ; şi, căutînd homeomeria cu

orice preț, putem aluneca într-un *regressus ad infinitum* (e ceea ce Lucrețiu îi reproșează lui Anaxagora, care, totuși, postulînd un *Nous a-material, atribuie* doar materiei o infinită divizibilitate) și ajunge pînă la atomi ș.a.m.d. La fel și în segmentarea textului : toate textele unei limbi date sînt homeomere, fiind compuse din aceleași litere.

Starea homeomerică ar fi, s-ar deduce din cele spuse pînă aici, intermitentă ; nu progresăm prea mult dacă asociem homeomeriilor condiția de a nu modifica în părțile divizate calitatea esențială a întregului din care ele provin, astfel ca în orice parte întregul să rămînă recognoscibil (cf. notele la Lucrețiu, *Poemul naturii*, Ed. Științifică, 1965, pp. 423 sq), căci va trebui atunci să fixăm riguros calitatea indestructibilă a întregului, ceea ce, măcar în cazul gîndirii simbolice sau al monadologiei, e cam dificil ; despre gîndirea simbolică ne informa Sergiu Al-George că e *«axiomatizată de pricipiul că partea se poate substitui întregului, fiind calitativ egală cu aceasta»* (*Arhaic și universal*, p. 51), principiu reluat în sistemică [4], iar pentru Leibniz, se știe, fiecare monadă oglindește Universul (*Monadologia*, 63, 67). Deîndată ce am pomenit de oglindire, traducînd-o în planul scrisului obținem punerea în abis, care ar acuza așadar o homeomerie textuală ; un asemenea text, mai ales dacă el montează o reduplicare glisînd către infinit, poate fi segmentat într-adevăr oarecum la întîmplare, cu condiția ca fragmentul să conțină structura minimală ce se repetă, plus sugestia repetiției [5].

Cu foarte foarte multă bunăvoință însă, am putea decreta orice text homeomer, cu condiția pusă de Lucien Dällenbach în eseul său despre punerea în abis : *«S'il est couramment admis que le texte est un être vivant...»* (p. 125) ; aceasta pentru că ne putem apoi prevala de structura pe care Leibniz o atribuie ființelor vii, automate naturale, în opoziție cu automatele artificiale, mașinile construite de om : *«Căci o mașină făcută prin meșteșugul omului nu este în fiecare din părțile sale, mașină. De pildă : dintele unei roți de alamă are părți sau fragmente care pentru noi nu mai sînt ceva meșteșugit și nu mai au nimic care să amintească de mașină, dacă ne referim la funcția căreia roata îi era destinată. Mașinile naturii însă, cu alte cuvinte, corpurile vii, sînt în cele mai mici părți ale lor tot mașini, la nesfîrșit.»* (*Monadologia*, 64).

Cu toate acestea, o observație a lui Bataille ne-ar determina să înclinăm înspre existența homeomeriilor numai în lumea anorganică, unde obiectul inert e indestructibil, deoarece el doar se schimbă prin diviziune, pe cînd o ființă divizată dispare în moarte (cf. *Oeuvres complètes*, IX, p. 255).

În sfîrșit, o ultimă taxinomie care să reediteze problema homeomeriilor lui Anaxagora ajutîndu-ne s-o aplicăm oricărui text (considerat ca structură cu o minimă organizare) și, prin aceasta, să justificăm decupajul arbitrar practicat de

---

[4] *Sistemica sau sistemismul* (în care s-ar încadra, între alții, Stéphane Lupasco, Edgar Morin, Prigogine și Stengers, Raymond Ruyer, Michel Serres, René Thom etc.) acreditează ideea că orice sistem e un sistem de sisteme, de vreme ce părțile (sistemele oricărui sistem) se pot autoregla prin *feed-back* la fel ca întregul însuși pe care-l compun ; misterul pare insondabil : *«Et que la partie, d'une certaine façon, contienne le tout, cela ne vaut-il pas le mystère de la Sainte Trinité ?»* — se întreabă Jean-Marie Domenach (*La systémique*, în *Enquête sur les idées contemporaines*, Éd. du Seuil, 1984, p. 98.

[5] De-ar fi să producem exemple, am evoca în primul rînd homeomeria cantitativă care face ca partea să fie egală cu întregul în mulțimea numerelor naturale : dacă numerele naturale sînt o infinitate, jumătatea lor, numerele fără soț, este și ea infinită (la fel și cealaltă jumătate, a numerelor cu soț) ; de aceea Cantor vorbește și de numere transfinite — ne amintea Grigore C. Moisil într-un articol (*Structuralismul și dialectica*, în *Secolul 20*, 5/1967, pp. 98—99). În al doilea rînd, enumerațiile exhaustive din *Watt* de Samuel Beckett (studiate de François Martel, cf. *Jeux formels dans «Watt»*, în *Poétique*, 10/1972, pp. 153—175), ne apropie de ideea homeomeriei literare, care, cu toată evidența, informează și jocul lui André Breton *Unul în altul : «Nu consideram numai că orice obiect poate fi descris plecînd de la un cu totul altul, dar chiar orice ACȚIUNE și de asemenea orice PERSONAJ, chiar plasat într-o situație determinată, plecînd de la orice OBIECT și invers»*, (în *Médium*, seria nouă, nr. 2/febr. 1954, *apud* Roger Caillois, *Enigma și imaginea*, în *Eseuri despre imaginație*, Univers, 1975, p. 320). De aici la supoziția homeomeriei universale nu mai e decît un pas, pe care, pe urmele modelului-hologramă *«al realității ultime»* avansat de Pribram și Bohm, îl face chimistul Adrian Pătrut (*Modelul informațional-holografic al structurilor materiale*, în *Holograma*, Supliment S.F. al revistei *Dialog*, iulie 1983, pp. 3—4), citînd și unele *«priorități românești»* în domeniu : *«Dacă în interiorul unei frunze, de exemplu, se decupează o regiune de formă geometrică, imaginea obținută în interiorul acestei ferestre prin anumite tehnici electrografice reproduce forma întregii frunze. Este așa-numitul efect de fereastră»*. Vesnica Reîntoarcere cu corolariile ei — metempsihoza și profeția (sau, în termeni moderni, planificarea, futurologia), ideea de univers finit precum și imposibilitatea teoretică a *«saltului calitativ»* (sau, în termeni mai puțin moderni, *Aufhebung*) presupun, toate, primordiala monotonie homeomerică.

Barthes, se întrevede din considerarea spațiului și a timpului ca homeomere ; despre primul scrie Heidegger, în *Kant și problema metafizicii* : «*Spațiul unu și unic este în întregime el însuși în fiecare din părțile sale*». (p. 105) ; despre al doilea — Sergiu Al-George (e adevărat că vorbind despre timpul ciclic mitic) : «*...fiecare clipă a timpului [este] un rezultat al marii perioade cosmice.*» (*op. cit.*, p. 50).

Dar spațiul și timpul se cuprind într-o categorie mai largă și anume în aceea a incorporalelor, pe care stoicii le distingeau de corporale (acestea din urmă putînd acționa și suferi efectul unei acțiuni ; în afară de spațiu și timp, mai sînt incorporale vidul și exprimabilele ; or, în măsura în care textul este un exprimabil (și cred că e suficient pentru asta, să aibă un singur verb, indiferent dacă subînțeles sau în elipsă), el s-ar prenumăra printre homeomere ; numai că incorporalele, pe care le-am considerat homeomere, se sustrag dichotomiei lui Anaxagora, deoarece o transcend : ele nu se pot în definitiv diviza decît în mod cu totul artificial și arbitrar ; ceea ce (*q.e.d.!*) nu contravine segmentărilor barthesiene.

Dan PETRESCU

NICHITA STĂNESCU ȘI MIHAI EMINESCU

De obicei, nu se fac comparații directe între Nichita Stănescu și Mihai Eminescu. De ce? Pentru că, dacă s-ar face, s-ar înțelege implicit că autorul Necuvintelor *este la fel de important ca poetul național. Iar opinia publică de la noi încă nu este pregătită pentru a accepta o asemenea ridicare în grad a unui autor pe care multă lume l-a văzut pe stradă și a putut constata că era un om ca toți oamenii.*

Este adevărat că în legătură cu Nichita Stănescu s-au spus destule cuvinte mari — inclusiv cuvîntul «geniu», pe care românii îl păstrează nu în dicționar, ci într-un seif foarte greu de deschis —, dar o raportare la Mihai Eminescu încă pare o exagerare sau o ireverență. Titlul de cel mai valoros poet de după Mihai Eminescu a mai fost acordat pînă acum doar lui Tudor Arghezi și, uneori, lui Lucian Blaga, George Bacovia, Ion Barbu, adică protagoniștilor liricii interbelice. În mod curent, Nichita Stănescu este considerat unul dintre cei mai valoroși poeți români de după război, iar uneori se merge cu entuziasmul pînă la a fi proclamat cel mai valoros poet român de după război. Nimeni nu a dus mai departe — și anume pînă acolo unde s-ar fi cuvenit — recunoașterea meritelor sale.

Și totuși, există motive pentru a-l socoti pe Nichita Stănescu marele poet al secolului douăzeci, așa cum Mihai Eminescu rămîne marele poet al secolului nouăsprezece. Cel mai serios motiv îl constituie însuși faptul că Nichita Stănescu a scris cu totul și cu totul altfel decît Mihai Eminescu.

Predecesorii lui din perioada interbelică au dezvoltat și, eventual, au radicalizat diferite sugestii oferite de eminescianism sau au contrazis eminescianismul o viață întreagă, obsesiv, dar și într-un caz, și în celălalt, nu s-au îndepărtat prea mult de model.

George Bacovia, de exemplu, a unilateralizat tristețea eminesciană și — în sensul nepeiorativ al cuvîntului — a caricaturizat-o, imprimîndu-i un ritm mecanic, ca expresie a unei dezolări maxime. În plan tematic, el a continuat o direcție abandonată de Mihai Eminescu — aceea schițată în postuma Privesc orașul furnicar *— evidențiind absurditatea existenței în labirinticul spațiu citadin. În deznădejdea bacoviană sesizăm, în orice caz, o melodie derivată — prin simplificare, prin trecerea la interpretarea pe o singură coardă — din polifonia melancoliei lui Mihai Eminescu.*

La Lucian Blaga — ardelean cu afinitate pentru cultura germană, ca și marele bucovinean — eminescianismul se regăsește în atitudinea contemplativă,

în aptitudinea pentru filosofie, în capacitatea de a auzi și a face să se audă «muzica sferelor». Autorul Poemelor luminii a adus însă o anumită efeminare în această lirică de esență metafizică. În conformitate cu pasivitatea mai generală a sensibilității omului modern, cu «fragmentarismul» specific activității intelectuale din acest secol, el a renunțat la proiectarea unor mari construcții lirice și s-a manifestat mai mult ca un creator de «capricii», grațioase și subtile, ivite din obscure impulsuri narcisiste.

Ion Barbu, la rîndul său, este eminescian prin cultivarea stilului sentențios, cultivare pe care el a dus-o pînă la ultimele consecințe, făcînd din poezie un fel de text cabalistic. Glossa poate fi considerată, dintr-un anumit punct de vedere, originea Jocului secund.

În sfîrșit, despre Tudor Arghezi se poate spune că a practicat un eminescianism à rebours. În perioada cînd a început să se afirme autorul Cuvintelor potrivite, posteminescienii minori (Alexandru Vlahuță și alții) erau atît de orbiți de astrul tutelar încît îl confundau cu ideea însăși de poezie și își închipuiau că a scrie poezie înseamnă a eminescianiza. Scopul nemărturisit al lui Tudor Arghezi a fost să demonstreze că se poate scrie și altfel. Și demonstrația lui s-a desfășurat sistematic. Dacă Mihai Eminescu prefera un peisaj sălbatic și măreț (munți, castele singuratice, codri tenebroși, lacuri luminate de lună), Tudor Arghezi și-a impus să evoce ostentativ ambianța domestică și mărunțele ei elemente constitutive (cățelul din curte, uneltele gospodărești, albinele, cartofii care încep să încolțească în pivniță). Dacă Mihai Eminescu căuta fraza simplă și armonioasă, apodictică, Tudor Arghezi a etalat o sintaxă abruptă, lipsită de frumusețe. Dacă Mihai Eminescu încerca (printr-o muncă titanică) să dea impresia de creație fără efort, demiurgică, Tudor Arghezi (deși avea talent de improvizator) a simulat o trudă istovitoare, de sclav. Și așa mai departe. Fiind foarte consecventă, această polemică subtextuală la adresa eminescianismului rămîne strîns legată de eminescianism, ca reversul de avers.

Nichita Stănescu a reușit să iasă complet din raza influenței exercitate de marele poet al secolului trecut. Anul 1960, cînd apare Sensul iubirii, ar putea fi considerat anul cuceririi independenței de către poezia noastră modernă în raport cu tiranicul farmec al creației eminesciene. Parcă pentru a consfinți această victorie, Nichita Stănescu a inclus în volumul său de debut un poem care poartă același titlu cu un poem scris de Mihai Eminescu la șaisprezece ani: O călărire în zori. Există și o dedicație explicită: «lui Eminescu tînăr». În O călărire în zori de Nichita Stănescu nu se preia însă nimic din O călărire în zori de Mihai Eminescu. Scris sub impresia unor lecturi din Dimitrie Bolintineanu și Vasile Alecsandri, poemul eminescian este idilic, convențional și contează mai mult ca document de istorie literară: «Pe cîmp se văd două ființe ușoare / Săltînde pe-un cal, / Pe care le-ncinge de flutură-n boare / Subțire voal; // Ca Eol ce zboară prin valuri și țipă, / Fugarul ușor / Nechează, s-aruncă de spintecă-n pripă / Al negurei flor. // O dalbă fecioară adoarme pe sînul / De-un june frumos, / Astfel cum dormită oftarea, suspinul, / În cîntul duios».

La Nichita Stănescu dispare «dalba fecioară», iar «junele frumos» ni se adresează direct, la persoana întîi, exprimînd o bucurie de a trăi aproape înăbușitoare, un preaplin al tinereții: «Soarele rupe orizontul în două. / Țăria își năruie sfîrșitele-i carcere. / Sulițe-albastre, fără întoarcere, / privirile mi le-azvîrl, pe-amîndouă, / să-l întîmpine fericite și grave. / Calul meu saltă pe două potcoave. / Ave, maree-a luminilor, ave! // Soarele saltă din lucruri, strigînd / clatină muchiile surde și grave. / Sufletul meu îl întîmpină, ave! / Calul meu saltă pe două potcoave. / Coama mea blondă arde în vînt»,

Nichita Stănescu și-a ales pentru «confruntare», în mod neloial, un poem scris de marele său predecesor la o vîrstă cînd încă nu-și constituise o individualitate artistică (să ne gîndim, de exemplu, ce ar fi fost dacă ar fi inclus în Sensul iubirii un poem intitulat Luceafărul!). Dar, oricum, noneminescianismul său este demonstrat încă din această fază. Observăm, în versurile citate, o precizie tăioasă, de laser — specific nichitastănesciană — a imaginilor, ca și o tendință de a păstra comparațiile pe ecranul atenției noastre chiar și după ce și-au îndeplinit menirea de a explica o anumită realitate. «Sulițele-albastre, fără întoarcere», micșorîndu-se tot mai mult în văzduhul inundat de soare, ne rămîn de

exemplu în minte nu numai ca o reprezentare a privirilor tinerești pline de cutezanță, ci și ca un spectacol în sine, grandios.

Între Mihai Eminescu și Nichita Stănescu există asemănări în ceea ce privește importanța locului ocupat în istoria literaturii române și deosebiri — mari deosebiri — în ceea ce privește modul lor de a scrie. Să începem cu deosebirile.

În textele lui Mihai Eminescu putem sesiza o grijă de a utiliza judicios cuvintele, un principiu al economiei lingvistice. Poetul se simte răspunzător față de fondul lexical ca un suveran față de rezerva de grîu a țării sale. Nichita Stănescu — în acest sens — nu se gîndește la viitor. El își îngăduie orice risipă numai pentru a obține un efect de moment. Bineînțeles că și unul, și celălalt schimbă *ceva în modul de a folosi limba română, în comparație cu modul cum o folosesc vorbitorii obișnuiți, în viața de zi cu zi. Însă Mihai Eminescu introduce o reformă care s-ar putea numi «de gradul întîi», în timp ce Nichita Stănescu (fără ca aceasta să constituie o dovadă de superioritate, poate chiar dimpotrivă) ajunge la o reformă «de gradul doi» și chiar «de gradul trei». Înainte de a continua enumerarea deosebirilor, să explicăm pe ce se bazează această gradare.*

Limbajul poeziei în general poate fi considerat o deviere *de la limbajul obișnuit. Poetul nu inventează un mod de exprimare (chiar dacă uneori, din dorința de a brava, susține aceasta), ci folosește mai inventiv decît alții modul de exprimare existent. El* se bazează *pe convenția instituită de alții, înaintea lui, ca un constructor de hidrocentrale care utilizează o cădere de apă creată de natură. Știe, de exemplu, că nu există nici un risc ca scriind* zăpadă *cititorii să înțeleagă altceva decît* zăpadă *și atunci poate să meargă mai departe și să compună o imagine cu efect garantat: (o față)* albă ca zăpada. *Întregul edificiu al literaturii este clădit pe această certitudine că întotdeauna (într-o anumită epocă) și pentru oricine (într-un anumit spațiu lingvistic) cuvîntul* piatră *înseamnă piatră și cuvîntul* floare *înseamnă floare. Numai datorită acestei stabilități a convenției poetul se poate remarca printr-o temerară și iscusită destabilizare a ei. Energia a ceea ce scrie (energie care în timpul lecturii ne face să plîngem, să rîdem, să visăm etc.) este preluată din energia convenției și canalizată cu abilitate într-o direcție neconvențională, artistică. Cu aceeași abilitate procedau corăbierii care, manevrînd un sistem de pînze, foloseau vîntul pentru a naviga în orice direcție, inclusiv împotriva vîntului. Orice cod utilizat de oameni pentru a comunica în mod curent face posibilă apariția unei arte printr-o asemenea deturnare a mijloacelor de expresie.*

Putem înțelege aceasta gîndindu-ne la un limbaj mai simplu decît limba, eventual la un limbaj extrem de simplu, cum este acela folosit pentru dirijarea circulației pe străzile unui oraș cu ajutorul semafoarelor. Codul se compune din numai trei semne: culoarea roșu care înseamnă stai !, *culoarea galben care înseamnă* atenție ! *și culoarea verde care înseamnă* drum liber !. *Aceste semnificații sînt valabile pentru toată lumea, indiferent de poziția socială, de starea sufletească etc. Ele au intrat atît de mult în obișnuința fiecăruia încît apariția unei culori declanșează imediat reacția corespunzătoare. Semnul se confundă, aproape, cu sensul.*

Să ne închipuim acum — ținînd seama de această situație — că la un moment dat, la un semafor, se aprind simultan două lumini, cea de sus și cea de la mijloc, și amîndouă sînt roșii. Care va fi reacția privitorului? Bineînțeles că în prima clipă el se va simți stupefiat. Automatismele însușite de-a lungul timpului nu-i vor oferi o soluție. După un moment de gîndire, însă, pe baza convenției atît de bine cunoscute, va descifra un posibil mesaj. Dacă o lumină roșie înseamnă stai !, *două lumini roșii nu pot însemna decît* stai neapărat ! este deosebit de important să stai !

În felul acesta privitorul poate «citi» și alte combinații de culori, la fel de neobișnuite. De exemplu, două lumini verzi vor echivala pentru el cu o invitație insistentă și afectuoasă: treci fără nici o grijă ! hai, treci ! *Sau o lumină verde și una roșie aprinse în același timp vor putea fi traduse ca un îndemn contradictoriu amuzant și ca o propunere de joc, eventual cu substrat erotic, de genul «*du-te-ncolo, vino-ncoace / lasă-mă și nu-mi da pace*».*

Această folosire ingenioasă a convenției, în scopul de a face mesajul mai energic sau mai complex, reprezintă ceea ce am numit o reformă «de gradul întîi». Se respectă, încă, în această fază, regulile de bază, dar se aplică într-o variantă neuzuală.

Se poate merge însă mai departe cu abaterea, făcînd, de pildă, să se aprindă la semafor o lumină albastră. Această lumină nu are nici o semnificație, dar, fiindcă se află printre altele care au, pretinde imperios să i se atribuie și ei una. Oroarea de vid din lumea fizică funcționează aici ca o oroare de vidul semantic. Și pînă la urmă, un anumit sens *oricum va umple «golul», valorificîndu-se în acest scop tot felul de amintiri obscure ale privitorului, experiența lui afectivă etc. Devierea de la folosirea obișnuită a codului este «de gradul doi».*

În sfîrșit, cineva și mai inventiv, dar și mai lipsit de sentimentul răspunderii față de prestigiul convenției, poate face ca semaforul să explodeze, poate înlocui semaforul cu o girafă și așa mai departe. Resturi de sens încă vor pluti în jurul acestor metamorfozări brutale. De la un moment, însă, dacă experiența continuă, se va ajunge la o dezagregare a convenției înseși, la o uitare a ei. *Nimeni nu-și va mai aminti la ce servea semaforul și, în consecință, nu va mai simți nici o emoție privind ceea ce-l înlocuiește.*

Este evident, deci, că nu se poate merge la nesfîrșit cu nerespectarea convenției, că această nerespectare are valabilitate estetică doar atîta timp cît încă evocă normele de la care s-a plecat. Unele abateri pot fi asimilate de la un moment dat ca noi norme și se creează posibilitatea de a se realiza, în scop artistic, abateri de la abateri, însă adevăratul termen de referință va rămîne mereu codul originar, cel folosit de oameni în existența lor zilnică pentru a schimba informații necesare supraviețuirii.

Gradul reformei impuse de un poet nu constituie o valoare în sine. O reformă «de gradul doi» nu este prin ea însăși superioară unei reforme «de gradul unu». Totul depinde de eficacitatea estetică a demersului creator, într-un anumit spațiu cultural și într-o anumită perioadă istorică. Sînt situații cînd o întoarcere la limbajul obișnuit, adică la o reformă «de gradul zero», poate fi resimțită ca o spectaculoasă reformă «de gradul patru».

Înainte de a reveni la comparația dintre Nichita Stănescu și Mihai Eminescu se cuvine să subliniem faptul — deși este de la sine înțeles — că există o mare diferență de complexitate între codul format din numai trei semne, cu înțelesuri precise, pe care l-am ales ca exemplu și limba alcătuită din peste o sută de mii de cuvinte, fiecare cu semnificații multiple sau greu definibile. Cînd este vorba de a mai și combina aceste cuvinte, se ajunge la atît de multe variante încît ar fi nevoie de un supercalculator, din cele care apar doar în povestirile științifico-fanstastice, pentru a controla în vreun fel procesul. Creațiile poetice pe care le avem în vedere nu pot fi deci prinse într-o formulă. Dar se poate prinde într-o formulă altceva și anume cantitatea de înnoire pe care o propun ele în raport cu exprimarea obișnuită.

Mihai Eminescu, spuneam, realizează o reformă de gradul întîi. El face ca limbajul să aibă mai multă intensitate, ca și cum ar fi străbătut de curent electric. Apar și diferite simetrii, care dau mesajului o solemnitate astrală și o capacitate generalizatoare ieșită din comun, cu o valoare lirică proprie, de testament metafizic: «Din chaos Doamne-am apărut / Și m-aș întoarce-n chaos... / Și din repaos m-am născut, / Mi-e sete de repaos.»

Nichita Stănescu reconsideră cuvintele înseși, așezînd, de pildă, substantivele acolo unde ne-am aștepta să apară verbe. În felul acesta redistribuie înțelesurile și sintetizează un fel de plîns al limbii care nu poate deveni altceva (sau un plîns al poetului care face un efort sisific să se smulgă din atracția gravitațională a limbii): «N-ai să vii și n-ai să morți, / N-ai să șapte între sorți, / N-ai să toamnă, primăvară, / N-ai să iarnă, domnișoară...»

Trecînd acum la alt aspect, la atitudinea nu față de limbaj, ci față de scris, constatăm că este revelator modul în care acești poeți și-au reprezentat noțiunea de «cititor». Mihai Eminescu scria pentru posteritate. Nu se străduia să cîștige simpatia contemporanilor, pe care-i desconsidera din principiu, și privea dincolo de ei, spre oamenii viitorului, ca spre un for justițiar suprem. Nu ne bazăm în susținerea acestei afirmații pe diferite pasaje confesive care apar în unele poeme (și care pot fi și simplă cochetărie), ci pe o anumită atitudine, descifrabilă în fiecare text eminescian. În loc să recurgă la captatio benevolentiae, *făcînd aluzii la situații cunoscute, din epoca sa, el își concentrează mesajul în fraze «impersonale», într-un conteiner etanș care ar urma să fie lansat cu o navă cosmică spre o altă civilizație. Chiar dacă nu avea în vedere, efectiv, pe succesori, este evident că se adresa unui cititor «inactual», detașat de problemele imediate și foarte emancipat din punct de vedere intelectual, apt să înțeleagă o poezie elevată.*

Nichita Stănescu nu are această nostalgie a unei justiții absolute. Instalat în prezent, convins că toată lumea îl răsfață, el nu cunoaște dramatismul imposibilității de-a comunica. Este adevărat că încă de la primele poeme a produs stupefacție, în rîndurile cititorilor și că, în general, stilul pe care l-a impus pare încă excentric, dacă nu de-a dreptul abracadabrant. Dar Nichita Stănescu a scris întotdeauna ca și cum *nu și-ar fi putut închipui că cineva nu-l înțelege. El nu s-a adresat posterității, ca un vizionar, dar nici nu și-a legat speranța secretă de-a fi recunoscut de existența vreunui cerc de snobi, ca atîția poeți minori și afectați, contemporani cu el. A avut mereu starea de spirit a unei* vedete *și a scris versuri cu sentimentul că în felul acesta dăruiește ceva celor din jur. Pot fi aduse argumente biografice în acest sens, dar pentru a respecta regula jocului, nu le vom invoca și ne vom mulțumi să arătăm că însăși natura operei sale dovedește o încredere fericită în receptivitatea contemporanilor. Este vorba de caracterul de improvizație al acestei opere, de felul ei de-a se revărsa la nesfîrșit prin mass-media. «Telex»-ul folosit de poet nu transmite aproape niciodată corecturi ale mesajelor; el preferă să expedieze alte și alte mesaje, în așa fel încît ultimul să-l corecteze mereu pe cel precedent sau pur și simplu să-l șteargă din amintirea cititorilor. Prezentul contează de fiecare dată mai mult decît orice altceva. Mihai Eminescu n-a cunoscut niciodată această beție a comuniunii de-o clipă cu cititorii. Energia lui s-a îndreptat întotdeauna spre a convinge pe cineva foarte greu de convins și — cînd îl copleșea sentimentul zădărniciei — spre arbitrajul cuiva din viitor.*

Există, deci, deosebiri de fond, dar poate că tocmai aceste deosebiri fac ca amîndoi poeții să reprezinte momente importante în istoria literaturii române. Mihai Eminescu și Nichita Stănescu seamănă prin faptul că au realizat o sinteză artistică a sensibilității epocii lor. O sinteză care contemporanilor li s-a înfățișat în primul moment ca o ruptură — atît de decisă a fost în cazul fiecăruia dintre ei desprinderea de tradiție. După Mihai Eminescu nimeni n-a mai putut să scrie fără grijă *cum se mai scrisese. După Nichita Stănescu, la fel, poeții trebuie să opteze: dacă să rămînă la arta lor, care acum pare desuetă, sau să asimileze lecția nichitastănesciană și să încerce să meargă mai departe. Mulți eșuează într-o originalitate sterilă. Și mai mulți cad în mimetism. Nichita Stănescu a schimbat profund destinul poeziei contemporane (nu numai românești), așa cum apariția televiziunii a schimbat destinul cinematografului.*

Alex. ȘTEFĂNESCU

ARCE STILISTICE
SAU DESPRE STILURI ȘI DINAMICA LOR

(I)

Încercarea de a cerceta artele utilizînd pentru toate aceleași metode, aplicînd aceleași legități și folosind aceleași unități de măsură este, în mod evident, sortită eșecului, la fel ca și aceea de a realiza o «artă totală» *(Gesamtkunstwerk)* în care să fuzioneze modalități de expresie ale tuturor artelor. Există, de asemenea, dificultatea încadrării stricte a diferitelor opere artistice în stiluri, școli, mișcări și curente, dificultate datorată atît caracterului «eterogen» al fiecărei arte, cît și specificului individual al operei de artă. Stilurile și curentele sînt cu atît mai unitare cu cît sînt reduse la arii geografice mai strînse, la intervale de timp mai mici. Goticul este privit de obicei ca un stil relativ unitar și compact, dar, la o cercetare atentă, apar clare deosebirile dintre diferitele școli naționale (franceză, engleză, germană, italiană), regionale (școala din Ile de France și cea din Provence, goticul de cărămidă din nordul Germaniei și cel din școlile danubiene sau renane din aceeași țară), și chiar dintre diversele șantiere aparținînd aceleiași regiuni și aceleiași epoci (catedralele de la Senlis, Sens, Saint-Denis sau Paris). Fiecare stil și sub-stil

se manifestă relativ unitar și — mai ales în cadrul unor țări cu o artă elaborată, precum Italia, Franța sau Germania — împărțit pe diverse școli regionale diferențiate de obicei prin aspecte secundare ce vizează forma artistică (colorit, o mai mare sau mai mică înclinare spre latura ornamentală ori spre aspectele alegorice etc.). Astfel pictorii flamanzi din secolele XV—XVI, atunci cînd realizează un peisaj, plasează linia de orizont foarte sus, cerului revenindu-i mai puțin de o treime din suprafața tabloului, în timp ce italienii, din aceeași perioadă istorică, își realizează compozițiile cu o linie de orizont dispusă de obicei mult mai jos. Un alt exemplu ni-l oferă școala venețiană de pictură care, în întreaga ei dezvoltare, păstrează un statut aparte în cadrul general al picturii italiene. Totuși asemănările sînt mult mai mari între artiștii venețieni quatrocentiști (Giovanni și Gentile Bellini, Carpaccio, Antonello da Messina, Domenico Veneziano) și contemporanii lor din alte regiuni ale Italiei — bunăoară cei aparținînd școlilor florentină (Fra Angelico, Uccello, Masaccio, Sassetta, Botticelli), umbriană (Piero della Francesca, Pisanello, Gentile da Fabriano), padovană (Mantegna) și chiar unei mici școli foarte originale precum cea din Ferrara (Cosimo Tura, Ercole de Roberti, Francesco de Cossa), decît între ei și artiștii venețieni din perioada cinquecento-ului (Tiziano, Giorgione, Palma Vecchio, Giovanni Batista Moroni, pictorii din familia Bassano, Veronese, Tintoretto sau Pordenone).

Există, de asemenea, pe de o parte, tendința de a reduce concepția de stil pînă la identificarea lui cu artistul însuși, pe de altă parte, înclinarea spre hipertrofierea unor stiluri, precum goticul și barocul, de pildă, datorită unor ambiguități terminologice, în așa fel încît se ajunge la a împărți întreaga artă în baroc și ne-baroc, în gotic și ne-gotic. Atari poziții nu pot fi decît artificiale și confuze și este semnificativă, în acest sens, opinia lui René Wellek și Austin Warren (exprimată, e drept, doar pentru literatură, dar care își păstrează valabilitatea pentru toate artele): *«În favoarea individualității se poate aduce și un alt argument: încercările de a găsi legi generale în literatură au eșuat întotdeauna [...]. În vreme ce fizica ar realiza cel mai mare triumf dacă ar găsi vreo teorie generală care să reducă la o singură formulă electricitatea și căldura, gravitația și lumina, nu se poate concepe nici o lege generală care să rezolve problemele cercetării literare: cu cît va fi mai generală cu atît va părea mai abstractă și, prin urmare, mai găunoasă; cu atît mai mult obiectul concret al operei literare va scăpa înțelegerii noastre»* [1].

Între cele două extreme (aceea a «legilor generale» în artă și aceea potrivit căreia *«le style c'est l'homme»* [2]) există poziții «moderate», care sînt oricum mai apropiate de realitate, ele tinzînd să selecteze caracteristicile comune și, bineînțeles, reprezentative, ale diferitelor opere artistice, caracteristici care, însumate, definesc trăsăturile de bază ale unui anumit stil. Dificultăți, însă, apar și aici:

a) Dacă în privința conținutului diferitelor arte se pot face cu ușurință analogii, în ceea ce privește forma, materialul artistic, diferențele sînt mari și o terminologie comună este de multe ori ambiguă și derutantă. Bunăoară, arhitectura secolelor XII—XIV este denumită generic «gotică», denumire ce ni se pare improprie cînd e folosită pentru a caracteriza romanele cavalerești medievale, precum cele despre Regele Arthur și cavalerii Mesei Rotunde, cele ale lui Chrétien de Troyes ș.a., care au comun cu arhitectura catedralelor doar faptul că au fost realizate aproximativ în aceeași perioadă. De aceea, termenul de «gotic» ar putea fi folosit în toate artele doar din punct de vedere cronologic, deși cel de *artă medievală* ni se pare mult mai potrivit și, în aceeași ordine de idei, se înțelege că avem rezerve și în privința ideii, de astă dată aproape generalizată în istoriile literare, de a fi numite «gotice» romane din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, scrise de un Horace Walpole, Ann Radcliffe sau Ch. R. Maturin, inspirate de evul mediu, cu întîmplări misterioase și miraculoase, anticipînd de fapt, în bună măsură, romanul istoric și de mistere romantic.

[1] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, Editura pentru literatură universală, București, 1967, pp. 40—41.

[2] Chiar și în creația unui singur artist se pot identifica perioade de creație distincte. Beethoven, Stravinski sau Picasso, Goethe, Macedonski sau Blaga sînt, cred, exemple edificatoare în acest sens. Același lucru s-ar putea spune despre perioadele de creație ale lui Frank Lloyd Wright sau Le Corbusier.

b) Nu există opere artistice care să se încadreze *perfect* într-un anumit stil, aceasta, pe de o parte, pentru că un artist, de regulă, nu realizează o lucrare cu scopul deliberat de a o încadra într-o anumită mișcare sau curent, iar clasificările și terminologiile se stabilesc, în general, un timp oarecare după ce se creează mai multe opere, nu pe baza unor creații-etalon, ci ținînd seama de mai multe asemenea creații, care întrunesc, în viziunea exegeților, caracteristici comune, ce le apropie și le fac să devină un fel de familie, deosebită de alte familii, avînd la rîndul lor, elemente și trăsături comune. Pe de altă parte, se știe, orice stil cuprinde și aspecte, tendințe divergente, excepții de la propriile sale reguli. Michelangelo și Rafael sînt, fără îndoială, diferiți ca manieră dar ceea ce au comun este, evident, mult mai important decît ceea ce îi desparte. Același lucru se poate spune și despre marea familie a compozitorilor romantici și este suficient să-i numim pe Berlioz, Chopin sau Wagner. Și la fel se poate discuta despre literatură, gîndindu-ne la mari poeți romantici precum Victor Hugo și Alfred de Musset, Alessandro Manzoni și Giacomo Leopardi, Lenau și Heine, Eminescu și Macedonski, deosebiți ca structură, cu tendințe vizibile, la unii dintre ei, de desprindere chiar din albia curentului pe care l-au ilustrat.

La începutul cărții sale *Principii fundamentale ale Istoriei artei*, Heinrich Wölfflin scrie următoarele: *«Ludwig Richter povestește în memoriile sale că, în tinerețea sa, în timpul unei călătorii la Tivoli, a decis împreună cu trei colegi să picteze un fragment de peisaj, fiecare din ei fiind ferm hotărît să nu se depărteze de natură „nici cît un fir de păr". Și, deși modelul a fost același și fiecare încercase cu întreaga sa capacitate să redea strict ceea ce vedea, au rezultat totuși patru imagini diferite, tot atît de diferite ca și personalitățile celor patru pictori»*[3].

Totodată, au loc frecvente suprapuneri, trecerile de la un stil la altul fiind deseori neclar diferențiate, existînd dese interrelaționări între diferite școli, manifestîndu-se curent fenomene de stază sau de regres.

c) După cum am mai arătat[4], termenii de *clasicism* și *romantism*, în înțelesul unor stiluri propriu-zise sînt, credem, improprii în artele vizuale precum pictura, sculptura ori arhitectura, ele fiind mai degrabă niște stări de spirit, niște moduri generale de existență a formelor artistice sau, am putea spune, niște «megastiluri», din combinarea cărora rezultă stilurile propriu-zise. Există stiluri «clasice» în conținut și «romantice» în expresie (cum este goticul bunăoară) și, invers, «romantice» în fond și «clasice» în expresie (cum este, de exemplu, barocul). În general, credem, o artă cu cît este mai abstractă, mai puțin senzorială, cu cît oferă informații mai puține, lăsînd mai mult imaginația receptorului să construiască imaginea artistică, sau, pentru a utiliza terminologia semioticii, cu cît este mai *conotativă*, cu atît i se potrivesc mai bine termenii de «clasicism» și «romantism» în înțelesul unor stiluri stricto-sensu. În ordine descrescătoare, acestea ar fi muzica, literatura lirică și, în cele din urmă, literatura epică.

d) Există, de asemenea, mulți artiști a căror încadrare într-un stil sau curent este foarte dificilă. Nu este cazul numai al personalității de geniu, greu de încadrat în canoanele rigide ale unui stil sau altul, dar și al unor artiști de mai mică importanță, extrem de originali însă, ca de pildă pictorul flamand Antoine Wiertz. Alții sînt încadrați cînd într-un stil, cînd în altul, precum Manet, care este considerat fie impresionist, fie — mai rar — realist, precum Millet, Daumier sau Courbet. În fine, există tendința de a grupa mulți «independenți» — fiecare cu caracteristici aparte — într-un singur stil cu caracteristici confuze. Cézanne, Gauguin și Van Gogh, de pildă, grupați în ceea ce se numește de obicei *«reacția împotriva impresionismului»*.

e) Nu se poate neglija faptul că există grupuri de stiluri — și aceasta în special în artele vizuale — care preiau de la stilul anterior și îmbogățesc același sistem de forme (același sistem morfologic) pînă ce-i epuizează posibilitățile expresive. «Uzarea» unui sistem formal se desfășoară, de regulă, de-a lungul a trei-patru stiluri obișnuite și are loc după un algoritm precis ce

[3] Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale Istoriei artei*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 19.

[4] Dan D. Păcurariu, *Barocul, un stil în echilibru instabil*, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4, 1984, p. 62.

prezintă mai multe caracteristici, care vor fi enumerate mai jos. Întreaga desfăşurare a unui sistem de forme, de la faza incipientă (sau «primitivă») pînă la cea decadentă va fi denumită cu termenul generic de *arc stilistic*. Există un arc stilistic corespunzător artei greceşti antice, care cuprinde faza arhaică, faza clasică şi faza elenistică şi un arc stilistic corespunzător artei romane antice. Le vom numi *arce stilistice incomplete*, deoarece respectă caracteristica de bază (dezvoltă aceeaşi categorie de forme de-a lungul întregului arc), dar nu respectă, dintr-un motiv sau altul, una sau mai multe din celelalte caracteristici de variaţie ale formelor. Există apoi un *arc stilistic medieval*, cu rădăcinile în arta paleocreştină, care se dezvoltă în perioada carolingiană şi romanică, îşi găseşte desăvîrşirea formală în goticul timpuriu şi în cel rayonnant şi decade în perioada flamboyantă. Urmează un *arc stilistic renascentisto-baroc*, care are sorgintea în renaştere, se dezvoltă în perioada manieristă şi în baroc şi decade în timpul rococo-ului. Le vom numi pe aceste ultime două *arce stilistice complete*. Grupa stilurilor *neo* dezvoltă concomitent sau consecutiv mai multe categorii de forme, dar, ca şi în cazul arcelor medieval şi renascentist, ele nu sînt forme noi, ci reluarea unor sisteme morfologice anterioare, în formele lor de bază, simple şi clare, pe care le îmbogăţeşte. Această grupă o vom numi *arc difuz al stilurilor neo*, avînd ca principale perioade neoclasicismul, neoromanicul, neogoticul, neobarocul şi Art Nouveau-ul, cu diversele sale variante regionale (Sezession, Jugendstil, Coup de fouet, Modern Style etc.). Începutul şi sfîrşitul fiecărui «arc» nu sînt net delimitate, nici chiar în cadrul artei dintr-o singură ţară, fiind prezente uneori fenomene de stagnare şi de regresiune, nu numai pe plan strict calitativ, ci şi pe planul evoluţiei stilistice, din punctul de vedere al tipologiei formelor. Astfel, pictura germană din secolele XVII—XVIII reprezintă doar un regres calitativ faţă de cea a secolelor XV—XVI. Elsheimer, Mengs, Pesne, Matthäus Günther sau Maulpertsch, sînt, din punctul de vedere al manierei de a picta, al stilului, în pas cu contemporanii lor, dar calitatea picturii germane din perioada barocului şi a rococo-ului este incontestabil mai slabă decît cea din timpul goticului sau a renaşterii. Acelaşi lucru se poate spune despre pictura italiană din novecento (Sabatelli, Ranzoni, Segantini, Fattori), sau despre relativa scădere a calităţii arhitecturii din această ţară în aceeaşi perioadă. Regresiunea prezentă în tipologia formelor nu influenţează întotdeauna calitatea operei artistice. În general, perioada stilurilor «neo» reprezintă un astfel de proces, calificat uneori drept «paseist» dar, în ultimă instanţă, şi renaşterea reprezintă, în în special în arhitectură, o evocare şi o reluare a unui sistem anterior de forme.

Caracteristicile generale după care se consumă arcele stilistice complete ar putea fi sistematizate după cum urmează (arcele incomplete şi cel difuz respectînd numai o parte din aceste caracteristici) :

1) Fiecare arc dezvoltă o aceeaşi categorie de forme (arcul difuz nu respectă această caracteristică, el dezvoltînd mai multe categorii de forme).

2) Procesul evolutiv al fiecărui arc este, de regulă, lent. Permanenta îmbogăţire a limbajului formal se face prin acumulări succesive iar eventualele salturi, stagnări şi regresiuni sînt puţin spectaculoase, nevizînd structura de bază a sistemului de forme. Acumulările sînt mai ales de ordin cantitativ, inovaţiile vizează cel mai adesea ornamentalul, opera artistică devine din ce în ce mai opulentă, mai redundantă, în faza ultimă, aceasta în dauna conţinutului care se pierde într-un exces de podoabe.

3) Trecerea de la un arc la celălalt este mult mai rapidă decît procesul de dezvoltare. Are loc o implozie, o «prăbuşire» a operei de artă sub povara propriei sale ornamentaţii.

4) Începutul unui nou arc este marcat fie prin schimbarea completă a întregului sistem de forme (aşa cum s-a întîmplat la trecerea de la gotic la renaştere), fie doar prin reluarea unor limbaje de bază în opere simple, clare şi statice (cazul trecerii de la rococo la neoclasicism).

5) Între stratul formal şi cel ideatic al operei artistice are loc uneori un decalaj, în sensul că tematica rămîne de multe ori cea cultivată cu predilecţie în stilul sau arcul stilistic precedent, în timp ce modul de realizare, maniera artistului se schimbă. Este ceea ce se întîmplă bunăoară la trecerea de la arcul medieval la cel renascentist (implicit de la gotic la renaştere) : tematica lucrărilor de arte plastice, programele de arhitectură rămîn la începutul

arcului următor practic neschimbate, dar modul de tratare (forma artistică) este cu totul alta.

6) Începutul și sfîrșitul fiecărui arc sînt caracterizate respectiv prin perechile de contrarii enunțate de Wölfflin — începutul arcului va fi marcat de opere *«liniare»*, compozițiile vor fi *«plane»*, formele *«închise»* sau *«tectonice»*, operele de artă *«multiple»*, adică realizate din elemente clar delimitate, grupate într-o unitate și, de asemenea, caracterizate de o *«claritate absolută»*. Dimpotrivă, sfîrșitul fiecărui arc va genera opere *«picturale»*, *«profunde»*, *«atectonice»*, *«unitare»* și de o *«claritate relativă»*.

7) Cu cît sînt mai aproapiate de epoca noastră, arcele stilistice au o viață mai scurtă. Arcul grecesc durează în linii mari de la mijlocul mil. II î.e.n. pînă în sec. II î.e.n., arcul roman din a doua jumătate a mil. I î.e.n. pînă în sec. V e.n., arcul medieval aproximativ din sec. IV—V pînă prin sec. XV—XVI, cel renascentist, din sec. XV—XVI pînă la mijlocul sec. XVIII, cel al stilurilor neo, de la mijlocul sec. XVIII pînă la începutul sec. XX.

8) Trecerile de la un arc stilistic la altul sînt cu atît mai bruște cu cît acestea sînt mai scurte, adică mai apropiate de zilele noastre. În aceste cazuri, reacția împotriva stilurilor anterioare se face uneori prin opere cu caracter de manifest, așa cum sînt proiectele neoclasice ale lui Boullée (Cenotaful pentru Isaac Newton).

9) În fazele de început și, uneori, și în cele de încheiere, arcele stilistice prezintă o relativă estompare a stilului individual, tendința fiind aceea de alunecare către un anumit «manierism». Individualitățile artistice se manifestă cel mai puternic în etapele de mijloc, de înflorire maximă. De pildă, operele aparținînd renașterii quattrocentești se deosebesc între ele prin nuanțe mult mai subtile și mai greu de perceput, formează un grup mai închegat decît ale cinquecento-ului, perioadă în care încep să se facă simțite cu mai multă putere deosebirile dintre manierele diferiților maeștri, chiar în cadrul aceleiași școli. În timpul barocului personalitatea diferiților artiști iese cel mai mult în evidență, pentru ca apoi ultima fază a acestui arc stilistic, cunoscută sub numele de rococo, să fie caracterizată din nou printr-o mare asemănare a manierelor diferiților artiști. Explicația este, credem, următoarea : Se poate observa că «stilul individual» iese cel mai bine în evidență în artele cele mai abstracte (cu grad de conotativitate mare). Bunăoară, chiar la o primă audiție, după șapte-opt măsuri, putem să identificăm că un menuet oarecare a fost compus de Mozart sau o nocturnă de Chopin, în timp ce dacă citim o nuvelă, ne este greu să precizăm doar pe baza «stilului» cine este autorul (probabil fiindcă relatarea unor fapte și întîmplări se face cu un grad mai mare de obiectivitate, deci, implicit de depresonalizare). Astfel, în cadrul artelor vizuale, sfîrșitul unui arc manifestă o scădere a conotativității datorită suprasemantismului (încărcării decorative) iar începutul arcului un deficit de conotativitate datorită numărului prea mic de simboluri (lipsa încărcării decorative, de exemplu). Echilibrul care duce la maximum de conotativitate și, implicit, la maximum de individualitate îl întîlnim deci în fazele de mijloc al fiecărui arc.

10) Începutul fiecărui arc este caracterizat prin opere de artă realizate într-o manieră mai «statică», în timp ce sfîrșitul arcului generează opere compuse pe baza unor scheme predominant dinamice, cu precizarea că noțiunea de dinamism este complexă și merită o discuție mai largă.

Dan D. PĂCURARIU

CONFESIUNI LITERARE

GEO BOGZA

«Tot ceea ce am scris eu nu are decît o foarte mică legătură cu mine...»

Eu și marile fluvii ● Adevăratele feluri de a fi ● Nimeni nu mă cunoaște și nu m-a cunoscut ● Am fost veșnic într-un fel de luptă, într-o împotrivire ● Înainte de a împlini 40 de ani ● Romanul meu trebuia să începă așa ● Realizez numai starea noastră interioară ● Tu nu știi ce înseamnă aceea a te naște ● O carte fabuloasă ● Pentru a o scrie, ar fi trebuit să fiu un titan

I : Ideea unei lecturi din *Cartea Oltului*, făcută de însuși Geo Bogza, înregistrată pe bandă de magnetofon, m-a preocupat multă vreme. Am încercat s-o realizez acum cîțiva ani, cînd am reușit să-l determin pe Geo Bogza să citească primul capitol. După lectură, autorul a fost curios să verifice calitatea înregistrării. Aparatul a captat, bineînțeles, și respirația naturii din jur. Condițiile studioului ar fi fost desigur superioare din punct de vedere tehnic. Ar fi lipsit, în schimb, farmecul generat de amănuntele mediului în care trăiește scriitorul...

R : *Snagov, marți 3 iulie 1979, ora 11 și 10'. Constantin Vișan a pus în funcțiune magnetofonul. În fața mea e o peluză pe a cărei iarbă verde se zăresc cîteva tufișuri de trandafiri, apoi debarcaderul și, dincolo de el, lacul pe care ieri l-am trecut pe la prînz a 12-a oară în cursul acestui an. Mai pe seară mă gîndeam să-l trec încă o dată, dar eram puțin obosit și, gîndindu-mă că ar fi a 13-a oară, am lăsat pentru a doua zi, iar astăzi e o zi ca de noiembrie.*

I : Mărturisește-ți, cîndva, atracția deosebită pe care o simțiți față de apă...

R : *Ca eu să-ți dau un răspuns complet, exhaustiv, cum ar spune unii oameni cu preferință pentru anumite cuvinte, ar trebui să-ți vorbesc ore în șir. Sînt cîțiva ani de cînd în capul meu plutește, așa cum plutesc norii pe cer sau cîte o corabie singuratecă pe întinderea mării, un titlu :* Eu și marile fluvii. *Și sper că n-am să părăsesc pămîntul acesta înainte de a-mi aduce gîndul la îndeplinire. Acum și aicea nu pot spune mai mult.*

I : Începutului marcat de *Cartea Oltului*, momentului de intrare orgolioasă în literatură, îi corespunde volumul de apogeu literar *Paznic de far*. Adică o viață închinată cu consecvență explorării lumii, dar și veghii permanențe la farul menit să ție vie lumina încrederii, să apere libertatea, liniștea, capacitatea de vis a oamenilor.

R : *Nu zic că nu e aicea un sîmbure de adevăr și multă bunăvoință din partea dumitale față de mine și față de ceea ce am făcut eu cu condeiul pe hîrtie. Ascultînd aceste fraze, senzația pe care o încerc eu e senzația pe care o încearcă orice om care intră la fotograf și-și face o fotografie pentru buletinul de identitate sau «buletinul de populație». Fotografiile acestea pe care ni le fac fotografii pentru «biroul de populație» surprind pe toți cetățenii care și le fac. Sînt ei și nu sînt ei.*

I : Convorbirile pe bandă de magnetofon sînt de regulă mult mai dificile și mai puțin strălucitoare decît cele relatate în scris. Cînd scrii, poți să mai adaugi cuvinte, idei, amănunte care, chiar dacă nu s-au spus, sînt verosimile, sînt în spiritul discuției. Pe bandă poți tăia ceva, dar de adăugat nu mai e posibil să mai adaugi nimic. Oricît ai avea nevoie, chiar și de o banală conjuncție.

R : *Ce citesc a fost scris și semnat de mine și sînt de acord să citesc, pe cîtă vreme ceea ce vorbesc fără să fi scris nu-i decît o mîzgălitură. Sînt pictori*

de mare talent care reușesc să tragă două-trei linii și să schițeze, să facă ceva, dar alții — și eu fac parte dintre aceștia — au un carnet pe care fac sute și mii de schițe pînă cînd reușesc să închege o imagine. Eu sînt dintre aștia care trebuie să se chinuie mult, foarte mult, ca să prindă o idee în vîrful peniței și s-o exprime. Stînd de vorbă cu un om care, avînd răbdare, sau ar avea talentul să mă facă să mă spovedesc, el s-ar putea alege pînă la urmă cu unele spovedanii care ar merita să fie cunoscute. Măcar ca un fel de schiță, ca o eboșă a ceea ce am fost eu. Fiindcă trebuie să spun că tot ceea ce am scris eu, absolut tot ceea ce am scris eu, nu are decît o foarte mică legătură cu mine, cu adevăratul eu. Rămîn un mare necunoscut, cu toate confesiunile pe care le-am făcut și care erau mai mult sau mai puțin de circumstanță. Să ne gîndim la atît cît se vede dintr-un ghețar care plutește pe suprafața oceanului: un vîrf ascuțit de gheață și restul e-n profunzime. Eu, adevăratul eu, sînt sub suprafața oceanului. Sînt sub toate frazele și toate paginile pe care le-am scris vreodată. Și nimeni nu mă cunoaște și nu m-a cunoscut. E aproape uluitor, dar dacă eu aș fi reușit să scriu, dacă aș fi avut capacitatea de a scrie și împrejurările istorice mi-ar fi îngăduit să mă confesez, ceea ce ar fi ieșit ar pune în umbră ceea ce există, așa cum un elefant pune în umbră un șoarece sau, să nu spun șoarece, un iepure. Ei, dar asta a fost soarta mea. Și, să spun drept, nu mă plîng. Nu mai vreau să spun că nu am dat din mine decît infinit de puțin din ceea ce se putea da la un moment dat, că am fost veșnic într-un fel de luptă, într-o împotrivire. Întotdeauna m-am împotrivit la ceva, la conținut și la formă, iar uneori numai la formă. Mă întorc la fotografia făcută pentru buletinul de populație. Tot ce am scris eu în comparație cu ceea ce aș fi putut să scriu e ca o fotografie «à la minut» în comparație cu un portret de Rembrandt. Atît de mare e deosebirea. Nu că n-am spus tot cantitativ, nu e vorba de cantitate, ci e vorba de alte feluri de a fi sau de adevăratele feluri de a fi. Nu știu cum să-ți spun. Adică o bună parte din viața mea a constat din insomnii și din coșmaruri și din obsesii, că sînt departe de a fi scriitorul solar care apare din Cartea Oltului.

I: Ați fi vrut să scrieți, de pildă, roman?

R: Dacă aș să ai noroc, dac-am să am noroc, s-ar putea ca să-ți răspund la această întrebare, exprimînd oral o realitate pe care de zeci de ani îmi tot propun să o exprim în scris și poate că odată o s-o exprim.

Cînd am început să scriu acele texte care mai tîrziu au fost adunate într-un volum ce s-a numit Țări de piatră, de foc și de pămînt, deci cînd am început să le scriu, prin 1934—35, și ele apăreau săptămînă de săptămînă în Vremea, mulți dintre cei ce le citeau, și era evident că le plăcuseră, mă incitau cu următoarea întrebare: Ei, cînd scrii un roman? Întrebarea era și în cuvinte și în felul cum le sticleau ochii cînd mă întrebau. Să vedem, le răspundeam eu, cînd o să am 40 de ani am să mă gîndesc la asta. Atunci aveam 26—27 de ani. Înainte de a împlini 40 de ani mi-am dat seama ce fel de roman aș putea scrie eu. El trebuie să înceapă așa: că într-o seară, întorcîndu-mă acasă, am fost cuprins de o senzație ciudată. Trăiam starea unui om care a uitat ceva extrem de important și că acel lucru extrem de important, de undeva, de foarte departe, din străfundurile memoriei sale, încearcă să revină la suprafață, dîndu-i o stare de neliniște, de nemulțumire, de preocupare, de a descoperi despre ce-i vorba. Și, ca prin vis și mai mult ca prin vis, părea că-mi aduc aminte că odată, cîndva foarte, foarte de mult, eu și cu cineva care era întocmai ca mine, ne aflam undeva în univers, unul lîngă altul, eram două existențe și două conștiințe. Nu realizez ce fel de ființă fizică întruchipam, realizez numai starea noastră interioară, că stăteam unul lîngă altul și priveam așa cum aici pe pămînt ar sta doi oameni pe malul unui lac sau al unei mări și ar privi o corabie îndepărtată. Noi stăteam undeva, pierduți în spațiu, în univers, și priveam un punct al acelui univers care era pămîntul acesta pe care trăim și ne întrebam cum ar fi acolo, pe steaua aceea, ce-ar fi ea. Și atunci i-am spus acestui prieten, acestui tovarăș, acestui coleg, acestui frate al meu de contemplare cosmică: să știi că eu mă duc acolo să văd și am să-ți comunic și ție. Deci, îmi aduceam aminte că undeva, la începuturile existenței mele, a fost acest moment inițial și că eu acuma, uitîndu-l, mă aflu pe pămînt. Dar iată că-mi revine în minte și-mi spun: datoria mea, din moment ce sînt aicea, este să-i răspund acelui prieten al meu la curiozitatea care ne rodea pe amîndoi atunci. Și mi-am spus: să-i scriu. M-am așezat în fața hîrtiei ca să-i comunic că am ajuns acolo unde-mi propusesem să ajung. Și de la primul cuvînt m-am izbit de

următoarea descoperire: că el ignoră absolut totul despre ceea ce s-a petrecut cu mine între timp, despre înfățișarea mea actuală, despre mijloacele de a comunica, și că orice cuvînt pe care-l voi așterne pe hîrtie cu gîndul că o să ajungă sub privirile lui trebuie să i-l explic într-o paranteză. Și atunci, pricepînd, iată mă așez la masa de scris spre a-ți răspunde la întrebarea care ne rodea pe amîndoi atunci cînd priveam o stea și ne întrebam ce va fi oare acolo. Îmi dau seama că fiecare din aceste cuvinte îți este necunoscut, că nu știi ce este aceea hîrtie, peniță, cerneală și mai ales nu știi ce este acela un om. Că, pentru a împlini făgăduiala pe care ți-am propus-o, o să mă duc eu acolo și o să-ți spun și ție ce-am descoperit, că pentru asta a trebuit să mă nasc pe pămînt. Dar tu nu știi ce înseamnă aceea a te naște. Pentru a te naște este nevoie de un bărbat și o femeie. Tu nu știi ce este bărbat, și nu știi ce este femeie. Ca eu să mă nasc a fost nevoie să am un tată și o mamă, ca ei să se întîlnească, să se iubească. Și așa a fost cu putință ca eu, prietenul tău de acolo, să viu pe pămînt sub o înfățișare care presupune ochi, brațe, picioare, creier. Nu știi ce e creier, nu știi ce e mînă. Am să-ți explic. Creierul este un organ de gîndire. Dar nu știi poate nici ce este gîndirea. Și gîndirea este...

Și, deci, fiecare cuvînt pe care l-aș fi așternut pe hîrtie pentru a-i comunica o simplă propoziție: mă aflu pe pămînt, sînt om și trăiesc între oameni, m-ar obliga la o cascadă întreagă de paranteze în care aș îngloba toate cunoștințele cîte există în toate enciclopediile de pe pămînt. Că dacă această carte ar fi realizată ar fi ca și cum aș fi legat cu o sfoară fiecare cuvînt, din toate dicționarele și avînd în mînă capătul acelei sfori sau capetele acelor zeci de mii de sfori aș fi început să le trag după mine cum ar trage un copil 100 de baloane colorate după el. Adică ar fi fost într-o singură carte toate cunoștințele despre existența lumii, tot ce a fost pe pămînt, tot ce a trecut prin mintea oamenilor, o carte fabuloasă pe care pentru a o scrie ar fi trebuit să fiu un titan, cel puțin ca Tolstoi sau ca James Joyce. Ar fi fost fără îndoială o carte joyceană, dar nu mărginită la existența unui singur individ în decurs de 24 de ore, ci ea ar fi epuizat întregul conținut al universului, înglobîndu-l în cuvinte, comparîndu-l, pentru a pleca undeva în cosmos, ca o ilustrare a ceea ce sînt pămîntul, viața, istoria și toată aventura mea pe acest pămînt. O asemenea carte, îți dai seama, n-am fost în stare să scriu și, dacă aș fi scris-o într-adevăr, ea ar fi fost față de ceea ce am scris eu ceea ce este uriașul iceberg din apa oceanului față de micul colț de gheață care iese deasupra apei. Cam asta este deosebirea. Deci, nu de cantitate, nici de calitate, ci de un fel de dimensiune de neimaginat. O a patra dimensiune. În afară de posibilitățile noastre actuale sau de posibilitățile viitoare. Asta ar fi fost singurul roman pe care aș fi vrut să-l scriu.

(Convorbire consemnată de Constantin VIȘAN)

ADRIAN MARINO

«Idei organizate, dar puternic personalizate și liber formulate»

(II)

Spiritul timpului este teoretizant, sistematic, metodologic ● Unii doresc doar sirop ● Impresionism și focuri de artificii nu mă mai satisfac ● Hermeneutica mea à propos de «hermeneutica» lui Mircea Eliade ● Etiemble — «bestie neagră» a comparatismului ● Numai competența și obiectivitatea conving

I: Introducere în critica literară, Modern, modernism, modernitate dar, mai ales, primul volum din *Dicționarul ideilor literare*, ca și celelalte «cărți» care le-au urmat vă conferă un profil distinct în viața intelectuală românească de azi, acela de teoretician literar. De unde necesitatea interioară de a vă apropia de acest teritoriu teoretic într-o epocă în care, la noi, mai ales «teoria» era refuzată? Nu v-ați simțit niciodată singur în acest domeniu?

R: *Cred că lucrează în această direcție cel puțin trei cauze foarte precise. Mai întîi cea esențială: înclinarea personală, să-i spunem «vocația». V-am mai afirmat că mi-aș recunoaște, cu generozitate, o dispoziție, o aptitudine ideologică.*

«Ideologul» reprezintă un stadiu intermediar între filosoful sistematic și eseistul superior. (La noi, noțiunea de «eseu» s-a degradat cu desăvîrșire și nici n-o mai iau în discuție în această formă cu totul superficială și diletantă). Ideologia, în speță literară, este locul geometric între sistemul rigid, închis, și suplețea discursului eseistic: idei organizate, dar puternic personalizate și liber formulate. M. Ralea, D. D. Roșca, Tudor Vianu au fost în unele din paginile lor astfel de «ideologi». Știu bine că acest început de tradiție este departe de a fi consolidat. Chiar și Principii de estetică *de G. Călinescu ar intra, eventual, în această categorie. Cred însă cu fermitate în necesitatea afirmărilor și clarificărilor teoretice. Ele sînt esențiale într-o cultură, unde numai aceste repere ideologice pot da orientare, stabilitate și o scară de valori. În domeniul ideilor literare există încă prea mult amatorism, labilitate, improvizație și subiectivism, sub pretext de «impresionism», «critică creatoare» etc. Am simțit deci nevoia unor clarificări și fundamentări, mai întîi, personale, dar, implicit, și de semnificație obiectivă. Sîntem, însă, încă la primii pași, într-un domeniu subdezvoltat (și nu este singurul).*

În același timp, poate fi invocată, cred, și o anume criză de creștere a culturii românești, în cadrul căreia inițiativele de tip teoretico-ideologic au și o mică valoare de exponență. Simpla manipulare de metafore și imagini, de formulări lirice și eseuri divagante, apoase, nu mai satisface o bună parte a intelectualității noastre. Se simte tot mai mult nevoia trecerii spre concept, idee, doctrină. Abuzul de «literatură» și «poezie», în genere confecționată, convențională, neautentică, începe să producă saturație. Faptul se vede chiar și în literatura propriu-zisă, unde nu puțini poeți și prozatori (tineri în special) încep să facă literatură «antiliterară», «antipoetică». Pînă și critica jurnalistică a descoperit existența «comediei literaturii», începînd să-i demonteze mecanismele, punerea în scenă, chiar impostura. Succesul enorm, de prestigiu în orice caz, al lui C. Noica și al grupului său, demonstrează același fenomen. Spiritul românesc simte tot mai mult nevoia unor răspunsuri la probleme esențiale, unei reflexii în adîncime, unor raportări defensive la principii fundamentale. Este vorba de o reacție, încă marginală, sau marginalizată prin forța împrejurărilor, dar foarte semnificativă. Mulți simt tot mai mult necesitatea unor profesori de înțelepciune, unor directori de conștiință, unor «magiștri», unei adevărate orientări spirituale. Există o foame reală de spiritualitate în cultura românească pe care micile jurnalisme literare, micile eseisme, judecăți de grup și de valoare n-o mai pot de mult satisface. Dintr-un anume punct de vedere, ele par chiar derizorii. Iată de ce «teoria» atrage, încîntă, fascinează. De unde dispariția imediată din librării a tuturor lucrărilor de acest gen.

Intervine, în sfîrșit, și orientarea istorică generală. Trăim, orice s-ar spune, o epocă a ideologiilor, a confruntărilor acute de idei. Spiritul timpului este teoretizant, sistematic, metodologic. Pentru a ne limita doar la literatură, toate traducerile de teorie literară modernă dispar de la o zi la alta, în timp ce culegerile de cronici indigene rămîn adesea nevîndute. Nu spune chiar nimic acest lucru?

În felul acesta ajungem și la ultima dv. întrebare: simțindu-mă perfect sincronizat atît cu aspirațiile reale, adînci, de perspectivă, chiar de «avangardă», ale culturii noastre, pentru a nu mai aminti de tendința generală a spiritului contemporan, nici vorbă nu poate fi de sentimentul «izolării». Mă simt bine integrat în această zonă, la noi încă precursoare. Izolarea nu este reală decît față de anumite forme instituționalizate și mai ales de cronica literară curentă, care deține poziții centrale, rămasă doar la stadiul empiric al «forțelor naturale ale criticii». Unii doresc sirop, alții — printre care mă număr — o băutură ceva mai tare. Simplul impresionism și focurile de artificii nu mă mai satisfac.

Nu mă simt «singur» nici dintr-un alt motiv, mult mai concret: toate, dar absolut toate cărțile mele au avut recepția lor. Oricînd vă pot furniza date foarte precise din care rezultă limpede că ele s-au bucurat, în medie, de peste 20 de recenzii fiecare, iar Dicționarul... *chiar de peste 60, un adevărat mic record în materie. Este adevărat: despre mine au scris și scriu mai ales critici și cronicari marginali, tineri, simpli redactori, intelectuali neprofesioniști ai recenziei literare etc., dar și acesta reprezintă un «public», o «recepție literară». Și poate una mai autentică și mai spontană decît alta, nefiind trucată, manipulată, condiționată. Pentru a nu mai aminti de numeroase scrisori de la scriitori și cititori și, aspect deloc neglijabil, o serie de ecouri străine destul de precise. Ele sînt poate mai semnificative decît altele, venind aproape toate din partea unor medii din afara idiosincraziilor, insuficiențelor și sistemelor noastre de relații. Nici viața noastră literară nici cea,*

mai ales, străină, nu se reduc la două-trei redacții centrale, unde circulă anumite liste albe și negre, manopere derizorii, cusute cu ață albă *.

I : Deși anumite referințe apar uneori la rubrica «prezențelor românești» în unele reviste, despre activitatea dv. în străinătate, editorială și publicistică, nu există încă o imagine completă, clară și concludentă. Nici eu, nici alții nu dispunem decît de informații fragmentare. Ce detalii, puțin sau deloc cunoscute, credeți că ar fi într-adevăr utile și semnificative în cadrul discuției de față ?

R : *Se înțelege de la sine că nu putem transforma acest interviu într-o bibliografie și într-un dosar de presă. Mă limitez doar la indicații globale și pur cantitative. Să spun deci, mai întîi, că am publicat în străinătate, în condiții editoriale normale, trei volume de critică și o antologie, în ordinea următoare :* Rumänische Erzähler der Gegenwart *(Bern, Gute Schriften, 1972),* La Critique des idées littéraires *(Bruxelles, Editions Complexe, 1977),* L'Herméneutique de Mircea Eliade *(Paris, Gallimard, 1981),* Etiemble ou le compartisme militant *(Paris, Gallimard* 1982). *A apărut de curînd* Les tendences esthétiques des avant-gardes, *în :* Les avant-gardes au XX-e siècle *(în seria :* Histoire comparée des littératures des langues européennes, *patronată de «Asociația Internațională de literatură comparată»).* Introducerea în critica literară *a avut o traducere maghiară (Kriterion, 1979),* Critica ideilor literare *una germană (Dacia, 1976). Ultima lucrare în limbi străine, publicată, este :* Littérature roumaine. Littératures occidentales. Rencontres *(Ed. științifică și enciclopedică, 1982). În total, deci, 7 volume.*

Colaborările la publicațiile periodice și culegerile străine de diferite tipuri, începînd din 1970, data debutului meu publicistic străin, în diferite limbi și în destul de numeroase țări, se ridică, deocamdată, la 77 de articole și studii, unele destul de întinse. Alte cîteva sînt în curs de apariție, cu corectura făcută. În revistele și culegerile din țară, publicate tot în limbi străine și de mică circulație internă, colaborările mele (studii și articole) sînt în număr de peste 40, unele constituind și versiuni străine ale unor capitole din cărțile amintite. Astfel de date cer neapărat o prelucrare, o interpretare, pe care n-o pot întreprinde. Se reține doar fugitiv caracterul lor experimental, explorator și uneori chiar de mic pionierat. Știu acum cînd, unde și cum, mai ales, se poate publica critică și teorie literară românească în străinătate. Generația anterioară, a marilor noștri critici, nu și-a pus deloc această problemă. Ea este o achiziție a epocii noastre.

Mai semnificativă ar fi, poate, o discuție, cu tăieturile de presă și cu xeroxurile pe masă, ale ecourilor propriu-zise, recenziile și referințele străine de tot felul. Nici această operație nu poate fi acum întreprinsă. Deci, din nou, doar unele sumare indicații pur cantitative, care pot da totuși o minimă orientare, deși datele în condițiile noastre de documentare nu pot fi complete : Dicționarul *a avut, de pildă, 12 recenzii străine,* Kritik der literarischen Begriffe, *8 ;* La Critique des idées littéraires, *10 ;* Prezențe românești și realități europene, *3 ;* Hermeneutica lui Mircea Eliade, *ediția românească, 3, iar cea franceză, 14 ;* Etiemble ou le comparatisme militant, *14 ;* Littérature roumaine, Littératures occidentales, *deocandată 4. Este doar o primă aproximare, foarte fluidă, deoarece revistele străine, de specialitate, unde au fost publicate cele mai multe din aceste recenzii, au un ritm lent de apariție. Toate apar cu mari întîrzieri, iar în străinătate, unde cărțile așteaptă la rînd, pot trece ani și ani pînă ce un ecou scris devine posibil. Eu însumi am scris astfel de recenzii la 5—6 ani de la apariția volumului de care mă ocupam.*

Aș fi însă dezolat dacă astfel de precizări minimale ar fi supralicitate într-un fel sau altul și dacă ele n-ar fi considerate decît din unghiul care le este propriu : cel pur documentar și experimental. Ele nu urmăresc decît itinerarul strict al unui critic român, din deceniile 7 și 8, zonele de pătrundere, posibilitățile și rezistențele receptării sale. Nu toate recenziile sînt egal de interesante, nu toate sînt competente, nu toate merită atenție. Specia «cronicarilor» superficiali, suficienți, de-a dreptul stupizi sau agresivi este universală. Referințele la unele din lucrările mele, în volume și studii de specialitate, mi se par adesea mai semnificative. La fel și anumite studii, întrucîtva de sinteză, care mă privesc personal : La teoria dei modelli e le poetiche contemporanee *de Cinzia Baldazzi, în* Teoria dei modelli, critica, poetiche. Seminario italo-romeno di storia della critica letteraria, *Roma, 22 aprilie 1977 (Roma, 1978, pp. 53—67), sau :* Adrian Marino : teoria e metodologia de abordagem de vanguarda littéraria, *de Maria Eugênia Boaventura* (Uniletras, Universidade Estadual de Ponta Grossa, *4/Dezembro de 1982, pp. 40—46, Brazilia).*

* Evident, atitudine excesiv subiectivă, față de care păstrăm, în ceea ce ne privește, cuvenita distanță *(N.F.)*

S-ar putea da și alte referințe de acest gen. Din ele nu scot, repet, nici o concluzie calitativă, doar cel mult una practică: despre raza de acțiune a unui «critic» român, modul cum poate și cum nu poate «pătrunde» în străinătate, cum se poate vindeca de complexe, ce handicapuri îl pîndesc (multe și de ordinul organizării noastre), afinitățile și neaderențele sale fundamentale etc. S-ar putea trage din toate acestea și unele concluzii de sociologie și de strategie literară, destul de precise **.

I: Ce a vrut să fie, din unghiul dv. de vedere, o carte ca *Hermeneutica lui Mircea Eliade*? Din ce impuls intelectual s-a născut această carte și care considerați că este locul ei între studiile noastre de specialitate?

R: Căzînd pe un teren inevitabil nepregătit — cu totul altul a fost cazul versiunii franceze, despre care am înregistrat recenzii foarte competente și perfect adaptate la obiect — n-aș putea spune că această carte a fost la noi bine înțeleasă și asimilată, chiar dacă elogiile (ca și injuriile) n-au lipsit. Toate acestea fac parte din categoria riscurilor profesionale și nu merită mare atenție. Ceva mai ciudată a fost și este însă atitudinea unor prieteni și discipoli (interni și externi) ai lui Mircea Eliade, care au avut — s-ar spune — sentimentul unei frustrări, ba chiar al demitizării și al intrării într-un domeniu rezervat și interzis. Un «profan», un «neinițiat», ce nu s-a supus încă niciunui rite de passage, și-a îngăduit — supremă blasfemie! — să pătrundă într-un spațiu sacru, hermetic, și să dezvăluie secretele «misterelor». Oroare! Am făcut deci, pentru unii, figură inoportună de «intrus», căci există pe alocuri în jurul operei lui Eliade o ambianță cvasi-inițiatică, refractară privirii reci și lucide, și oarecum din afară. Bineînțeles că despre Eliade și «hermeneutica» sa se poate scrie și altfel și nimeni nu este oprit s-o facă. De fapt, este vorba, din punctul meu de vedere (și dintre criticii români, doar M. Unghianu a observat acest lucru), doar de o carte-manifest, o carte-pretext, o carte-alibi. Este vorba de hermeneutica mea à propos de «hermeneutica» lui Mircea Eliade, pe care am «inventat-o» integral, în cadrul unei operații de identificare, interpretare și reconstrucție. Niciodată Mircea Eliade nu și-a expus «metoda» în acest mod, deși toate propozițiile mele sînt riguros documentate. «Creație critică» pe un plan mai special (și un recenzent american a intuit ceva din această realitate).

În același timp, simțeam nevoia «descoperirii», dacă nu chiar a «inventării» unei tradiții hermeneutice românești, pe care propriile mele lucrări hermeneutice, în curs de elaborare, să se sprijine. Pentru a nu pluti în gol, suspendat în aer, am încercat să pun, deci, bazele tradiționale ale unei hermeneutici românești, de la care, într-un fel sau altul, să mă revendic. Domeniul meu nu este, se înțelege, al lui Eliade, dar unele afinități, foarte mediate, există. Gest de continuitate și în același timp de salt înainte, de creativitate culturală. Consider operația ca izbutită în ansamblu din punctul meu de vedere și aș putea aminti și referințe străine foarte elogioase. «Une belle réussite» a scris, de pildă, Revue de l'Histoire des Religions (4/82, p. 424). Și totuși, pe plan pur uman, oricît de paradoxal ar părea, nu-mi mai amintesc cu plăcere de această escapadă. Mari contrarietăți — total extra-literare — au poluat-o grav în conștiința și memoria mea afectivă. În definitiv, este vorba totuși de prima carte despre Mircea Eliade în cultura noastră și ea merita, fără îndoială, un alt tratament din partea unora, specializați în «reabilitări». Scopul său n-a fost nici «recuperarea», nici «profanarea». Pentru a nu mai aminti de semnificația (inclusiv dificultățile) unei astfel de întreprinderi și apariții editoriale într-un anumit context...

I: Ce a însemnat pentru dv. experiența de a publica un eseu ca *Etiemble ou le comparatisme militant*, la «Gallimard». Prin ce credeți că ar putea deveni ea exemplară pentru intelectualul român de azi?

R: Să spunem, poate mai bine, că ea este într-adevăr, prima carte care apare, nu numai la noi dar și în Franța, despre, probabil, cel mai important comparatist contemporan. Și aceasta este, mai mult chiar decît Hermeneutica lui Mircea Eliade — tot o carte-manifest, o carte-pretext, în care expun ceea ce cred că se poate numi «ideologia comparatistă». De ce aceeași formă indirectă? Pentru bunul motiv că un critic (obscur) nu poate veni dintr-o dată, la Paris, în editura franceză și încă în citadela lui Etiemble, cu o carte-manifest strict personală.

** E de la sine înțeles că interesul nostru pentru asemenea «experiențe» este determinat tocmai de conștiința valorii criticii literare românești actuale, în rîndurile căreia se înscrie și poziția intelectuală a lui Adrian Marino (*N.F.*).

Sînt necesare anumite trepte intermediare, unele verigi editoriale ***. *Un alt motiv, foarte însemnat, este că ideile centrale ale lui Etiemble, despre reabilitarea literaturilor mici, relațiile est-vest, europocentrism, internaționalism, cosmopolitism, universalism, schimburi și cooperare literară, comunicații libere, nou umanism, nou comparatism etc. corespund integral convingerilor mele profunde. Mi le-am pus în ordine, în mod argumentat și documentat, recuperînd pas cu pas din opera lui Etiemble tot ce corespunde programului meu. Prin această metodă difuzarea și luarea în discuție a unor «teze» mi s-au părut mai ușoare, mai eficace. Cred în regenerarea comparatismului, încă aservit istorismului și pozitivismului, în sens ideologic și estetic-literar, ca bază a unei teorii a literaturii. Am scris de altfel și o continuare, încă o carte, tot direct în limba franceză :* Comparatisme et théorie de la littérature. *Văd că tema figurează și în programul celui de al XI-lea Congres Internațional al «Asociației Internaționale de Literatură comparată», din 1985. Faptul că astfel de mesaje vin din zona noastră are o anumită semnificație. De ce intelectualul și criticul român n-ar lua și alte inițiative de acest gen ? Intreprinderea, firește, nu este lipsită de riscuri. Etiemble este «bestia neagră» a comparatismului tradițional. În plus, din nou fatalitate !, unele contexte, iarăși, total extra-literare, au constituit în mai 1982, cînd a fost lansată cartea, un serios handicap, mai ales pentru un critic român. De unde, un nou gust și amintiri amare, fără nici o legătură cu literatura și temele cărții. Dar cineva trebuia să înceapă, ca și în cazul Eliade, să militeze într-o anumită direcție,* à ses risques et périls...

I : Se pare că aveți, într-adevăr, referindu-mă din nou și la biografia dv., pasiunea întreprinderilor de pionierat. *Cahiers roumains d'études littéraires* n-a fost și ea una dintre acestea ?

R : Într-o anumită măsură, fără îndoială. Despre apariția (1973), programul și realizările acestei publicații, prima revistă românească de critică, estetică și istorie literară în limbi străine, am scris pe larg în Carnete europene *(p. 66—75) și, mai ales, în* Prezențe românești și realități europene *(p. 78—100). N-am intenția să mai revin decît doar cu unele mici precizări. Inițiativa, ca și munca voluntară, care a durat aproape opt ani, pînă la nr. 4/1980,* (Le Voyage et la découverte du monde), *realizat de mine personal și integral (ca toate celelalte), mi-a pus în față dificultăți enorme, de care, la început, nu mi-am dat seama. N-a fost vorba numai de obstacole editorial-administrative, inerente unei întreprinderi de pionierat, ci mai ales de lipsa de tradiție, la noi, a acestui tip tehnic de revistă. Mulți o credeau doar de publicistică sau în genul* Revue roumaine, *neexistînd nici un alt precedent în materie. Eu o concepeam în genul lui* New Literary History, *a lui* Poétique, *într-un stil specializat și de rigoare, singurul care putea interesa, efectiv, genul de cititori străini căruia i se adresa. Și azi cred cu aceeași tărie că numai competența și obiectivitatea conving.*

Am fost lăsat (nu fără o doză de cinism din partea unora) să mă descurc singur. Dar nici o revistă din lume nu poate fi făcută numai de un «redactor» unic, nesalarizat. Propuneam sumarele, toate strict tematice, adunam materialele, făceam corespondența internă și externă și, în parte, o și difuzam, cumpărînd 50—60 de exemplare, pe care le expediam personal, pe spezele mele, unor cunoscuți personali, dispuși la reciprocități variate. O muncă extenuantă, contra curentului, care, dacă aș fi continuat-o, m-ar fi neurastenizat complet. Din această perioadă am făcut și o criză de hipertensiune. A trebuit deci să renunț, mai ales că lucrările personale în bună parte stagnau. Am, totuși, satisfacția de a fi făcut o muncă de pionierat și de real patriotism cultural, a fi stabilit unele bune legături și obținut peste 120 de ecouri străine (cele mai numeroase înregistrate vreodată de o publicație românească) ; am făcut acceptat la noi — mai ales — de bine de rău, un nou tip de revistă: Caiete critice, *anexă a* Vieții românești, *au ieșit și ele din această emulație.*

Publicația continuă și azi, dar neregulat și tot prin voluntariat, schimbat la fiecare număr, devenită de fapt o culegere de studii. Ecouri interne și, mai ales, externe n-am mai văzut. Păstrez dosarul fiecărui număr, inclusiv evidența unor «investiții» personale, toată corespondența externă și dosarele de presă. Uneori mă gîndesc să donez întreagă această arhivă sui generis, *destul de voluminoasă, unui fond docu-*

*** Afirmație, după opinia noastră, discutabilă, dar ea interesează tocmai în precizarea unghiului de vedere personal adoptat de interlocutorul nostru în demersul său editorial pe alte meridiane. *(N.F.)*.

mentar, unui «muzeu» literar. S-ar putea vedea foarte bine cum a luat naștere și s-a dezvoltat pas cu pas, cum a început să «pătrundă», mai ales, în străinătate, o nouă (în toate sensurile) revistă românească. Ea a avut, desigur, imperfecțiunile și inegalitățile sale. Dar nimeni n-a făcut la noi, nici înainte și nici după, ceva mai bun în acest domeniu. Cine n-ar dori un nou salt înainte?

(Continuare în nr. viitor)

(Convorbire realizată de Nicolae FLORESCU)

MIHAIL V. FRIDMAN

Întîlnire cu Liviu Rebreanu

Centenarul marelui scriitor Liviu Rebreanu îmi prilejuiește una din cele mai emoționante și mai frumoase amintiri ale adolescenței. Licean fiind, în clasa a șasea, iar în vacanțe vînzător de prăvălie undeva lîngă Podul Grand, ticluisem în verile anilor 1937—1938 un «roman» din viața satului, cu dragoste, nunți și omoruri, bineînțeles în peisagiul corespunzător. Îmi alesesem și un pseudonim — Mihail Frasin — rătăcit mai apoi în colecția Adevărului literar și artistic *la rubrica «Poșta redacției».*

Prietenii mei de liceu, deveniți peste noapte mari critici literari, erau convinși că «romanul» e gata de tipar, mai ales avînd în vedere cei șaisprezece ani ai autorului. Rămînea de găsit un scriitor de renume care să-mi indice adresa celei mai adecvate edituri. Și să-mi dea, desigur, și o înflăcărată recomandare. Am fost unanimi: alesul nostru era Liviu Rebreanu.

L-am căutat la telefon. Fără să ezite o clipă mi-a propus să-i aduc manuscrisul. Cu o emoție cu totul neașteptată pentru un autor atît de prețuit de toți prietenii mei am înmînat manuscrisul Doamnei Fanny, care m-a întîmpinat la ușă.

Peste o săptămînă am telefonat din nou. Scriitorul m-a întrebat:

«— Dumneata ești învățător la sat?

— Nu, maestre... Nici liceul nu l-am terminat...

— A-a-a!» — era un fel de ușurare în acest suspin al lui Rebreanu. M-a chemat.

Mi-a deschis chiar el. Mi-a arătat cu un gest larg ușa biroului. Părul lui neînchipuit de alb avea o stinsă strălucire în umbra coridorului.

Masa de lucru, mirosul de cafea, jilțurile moi, jaluzele dătătoare de penumbră, glasul lui adînc — toate s-au contopit în mine într-o ambianță de blîndă și necruțătoare judecată. Eram mai tînăr decît își închipuise el, îmi spunea, dar manuscrisul e cu mult mai «verde» decît însăși tinerețea mea. Îi ascultam vorbirea molcomă și parcă vedeam aievea cum rîndurile-mi imprimate cu atîta abnegație de o dactilografă bolnavă de ftizie, și de aceea foarte «ieftină» — se prefac într-un morman de inaptitudini copilărești... Dar, straniu lucru — din mormanul acesta inform mijea totuși un mugur de speranță. Pentru mai tîrziu.

Am ieșit pe bulevard, purtînd în mine ca într-o candelă rănită acest mugur de flacără, ferindu-l de vînturile disperării. Pe o bancă în Cișmigiu am răsfoit manuscrisul și am descifrat nu fără caznă observațiile de pe marginea cîtorva pagini, frazele redactate cu un creion ascuțit. Nu-mi mai amintesc amănuntele. Au dispărut în vîlvoarea războiului odată cu manuscrisul și cu alte manuscrise, împreună cu blînda lor ocrotitoare — mama. Dar esența n-am uitat-o și n-am s-o uit. Pentru că în ea e contopită creația unui OM și omenia unui creator.

Nu eu l-am tradus în limba rusă. Dar am scris, aici la Moscova, despre el cu dragoste și recunoștință, străduindu-mă să ofer cititorului sovietic o imagine cît mai veridică despre una din operele strălucite ale literaturii românești. Iar astăzi sînt fericit să-i aduc umbrei lui, în coroana de lauri centenari, o sinceră și grăitoare ofrandă — fragmentele acestea dintr-o amplă exegeză asupra operei lui Liviu Rebreanu întreprinsă de Nadia Osipova, una dintre elevele mele, fidelă și silitoare prietenă a literaturii române.*

Moscova, octombrie 1985

* Publicăm textul respectiv în numărul viitor [*n.r*].

PERSPECTIVE

FAULKNER – ÎNTREGUL ŞI PARTEA

Cînd apărea romanul *Sartoris*, în 1929, probabil că o declarație de mai tîrziu a lui Faulkner ar fi stîrnit uimirea : *«SARTORIS este romanul din care s-a dezvoltat germenele scrierilor mele apocrife»*. Propoziția ar fi fost fără sens din două motive : întîi, că este vorba de folosirea figurată (chiar ironică) a cuvîntului *apocrif*, iar apoi, pentru că cititorul de rînd ar fi rămas foarte surprins să vadă în *Sartoris* o carte a începutului de drum, cînd, după toate aparențele, ea este una din posibilele încheieri ale uriașei serii romanești, atît ca deznodămînt al decăderii și dispariției unei mari familii, cît și ca situare cronologică. Mai mult, odată cu *Sartoris* ia sfîrșit cariera de diplomat al iluziilor, ambiția scriitorului de a concilia ceea ce este ireconciliabil, de a închide cu nasturii aceleiași haine binele și răul, vechiul și noul, albul și negrul. În *Sartoris*, toate relațiile sociale sînt pe deplin stratificate. Construcția narativă s-a osificat complet, iar personajele epuizează, o dată în carte, și a doua oară în cadrul ciclului, întreaga «eternitate» a ficțiunii faulkneriene. Astfel încît e aproape șocant să afli că — imposibilitate a cuprinderii într-o singură formulă a complexității situațiilor narative ? nostalgia după cîteva personaje emblematice pe care le-a așezat în centrul lumii sale de hîrtie ? — la cîțiva ani de la scrierea romanului, Faulkner vine cu o continuare. Dar aici autorul nu mai «inovează» : el se mulțumește să (re) deschidă cîteva pîrtii spre inima semnificațiilor romanului, ce păreau definitiv acoperite de avalanșa vechilor întîmplări. Este vorba, de fapt, de un singur episod, centrat în jurul furtului scrisorilor Narcissei Benbow de către contabilul băncii bătrînului Bayard Sartoris, și recuperarea acestora, la doisprezece ani de la furt. O poveste mai degrabă detectivistică, la antipodul lumii trăind din parfumul secret al amintirilor mitice, din *Sartoris*.

Sîntem, de-acum, într-o lume a matriarhatului, pe o altă scară de valori, feminine, e drept, dar perpendiculare pe același *cod al mîndriei și onoarei* ce caracterizase bărbații neamului. Moartea bărbaților, începînd cu cea a legendarului Colonel Sartoris, legendar chiar înainte de a se fi stins o generație în urma sa, și continuînd, conform unei fatalități asupra căreia acționează un soi de *copyright* divin, bărbat după bărbat, lasă în urmă o liniște atotbiruitoare (la Faulkner, totul se desfășoară la scară mare, supralicitînd realul). Dar, în noua versiune, neîndoios apocrifă — cel puțin din punctul de vedere al coerenței ansamblului — liniștea trece asupra stăpînilor recenți, femeile. *There Was a Queen (A fost odată o regină)*, nuvela în care se elucidează misterul dispariției scrisorilor tinerei soții a lui Bayard Sartoris, Narcissa, începe tocmai sub semnul liniștii. E o liniște posterioară evoluției la trapezul unei existențe șovăitoare a lui Bayard Sartoris. Tînărul Bayard, mort, ca și fratele său, într-un accident de avion, dintr-o prea mare dominanță a *figurii indiferenței* — rezultantă a abstragerii permanente din realitatea imediată —, dar nu mai puțin dintr-o inexplicabilă *repulsie a comunicării* ce face din personaj un înstrăinat terorizat de legăturile cu un *dincolo* metafizic, se transformă, cu încetul, într-un erou al curajului gratuit, un trist acrobat al multiplelor încercări de a se îndepărta de viață. Liniștea, prin urmare, cea a locurilor pustiite, dar nu mai puțin a femeilor : bucătăreasa neagră Elnora, sora ei Saddie ,bătrîna Miss Jenny și, în fine, Narcissa Benbow. Intrarea ei în clanul Sartoris aduce mai degrabă cu pătrunderea unui cal troian în cetatea adversă, decît cu aliațele bazate pe nobile sentimente. *«Zgomotul»* (fără a fi neapărat, ca mai apoi, și *«furie»*) se

declanșează doar în rarele momente în care intră în scenă micul Benbow Sartoris. E un amestec al numelui ce spune mult despre jocul Timpului cu personajele. Numele a cărui *«apoteoză nudă»* o întreprinsese, odinioară, bătrînul Bayard, căutînd să dovedească neputința genealogiei de a supraviețui prezentului : *«Sartorișii sfidaseră Timpul, însă timpul nu era vindicativ, durînd mai mult decît Sartorișii. Și probabil că nici măcar nu era conștient de existența lor. Fusese un gest frumos, totuși»*. E liniștea înfrîngerilor morale, a eșecurilor proiectate în personalitatea micului Sartoris, adevărat «erou» al moșiei dominate de inactivitatea plină de semnificații a femeilor. *«În absența stăpînilor»* adevărați, triumfă liniștea, obligată, cîndva, să se ascundă dinaintea lor — personaje prea tumultuoase pentru a lăsa vreo părticică din universul lor neumplută de agitația atracției metafizice a atingerii *«piscului»* și *«văilor liniștii»*. Femeile sînt, la Faulkner, personaje de epopee doar în măsura în care poartă semnele bărbăției, în măsura în care pot aminti de Bărbații de odinioară. O întreagă «falocrație». Vorbind despre femei, Faulkner se sprijină în cîrjele limbajului metonimic, uzînd de ceea ce gramaticile retorice numesc *«semnul pentru lucrul semnificat»* [1]. Miss Jenny, de pildă, e compusă nu din obștești le elemente carnalo-spirituale, ci din fapte memorabile (căci numai acestea contează ; numai ele te împing în avanscena narațiunii, aureolîndu-te cu gloria apartenenței la o castă : *«Virginia Du Pre venise din Mississippi în '69, ultima familie de Carolina, aducîndu-și hainele de pe ea și un coș cu cîteva cioburi colorate dintr-o fereastră din Carolina și niște tăietoare de flori și două sticle de Porto. Îl văzuse pe fratele ei murind și apoi și pe nepotul și strănepotul său, și apoi pe cei doi stră-strănepoți»*). În felul acesta se realizează funcția de opoziție față de o realitate cu adevărat demnă să tulbure liniștea ghilotinantă a textului ce se vrea, înainte de orice, fără demonstrații, fără asperități, *liniștit* : Miss Jenny este *«doar sora primului John Sartoris»*. Nimic mai mult, e adevărat, însă nici mai puțin !

Distanțarea astfel creată, un artificiu, la urma urmelor, care trimite la o complexă tradiție retorică (implicită), amintindu-ne că limbajul artistic este format întotdeauna pe ruinele fostului limbaj natural în floare (*«Pour qu'il ait un langage figuré, il faut qu'il existe en face de lui un langage naturel»* [2]) complică, în mod neașteptat, statutul textual al nuvelei. Transpus la nivel de practică literară, raportul se dovedește a fi derutant. În primul rînd, relația de *identificare* e îngreunată de statutul *dez-omogenizant* al textului. Tradiția clasică a retoricii ne convinsese că limbajul natural se suprapune tentației firești de a vorbi, care curge de la sine, fără a resimți necesitatea descrierii — mai exact, a *autodescrierii*. Nu este altceva decît ceea ce Jakobson numea limbaj poetic, autoreflectant, obținut prin schimbarea unghiului de percepere a textului. Ar rezulta de aici că orice modificare în discurs ar fi, oare, un prim pas spre limbajul poetic (sau, forțînd puțin lucrurile, spre cel figurat) ? Probabil că da, cu condiția ca translarea, echivalența dintre text și ansamblul unui discurs așa-zicînd natural, să se poată face. Să fie posibilă, cu alte cuvinte, relația de contiguitate.

Ne asumăm acest risc și considerăm că textul romanului *Sartoris* conține, în spiritul său, toate datele unui *limbaj aprioric*, ale unui text gata constituit, ce nu mai necesită explicații, care-și refuză propria descriere și funcționînd, prin urmare, ca un *text natural*. Din perspectivă retorică, apelul la el va fi o luptă cu necunoscutul. Acel necunoscut spre care tinde orice interpretare, orice reflexie lingvistico-textuală, fără a închide chiar toate căile de acces ale imaginației. Conștiinței actului creator îi corespunde întotdeauna, în viziune retorică, o conștiință a paradigmaticului discursului : în fiecare moment al analizei există posibilitatea unei alegeri. În cazul de față, alegerea, mult mai bruscă, pentru că are la bază o decizie premeditată a autorului, are loc între două texte, care în mod normal ar trebui să se completeze — date fiind intențiile scriitorului. Relațiile dintre ele au început însă sub semnul negației : venind ca o completare la acțiunea romanului, *A fost odată o regină* se plasează într-o poziție gata să refuze intertextualitatea, deși gestul de pe urma căruia există este unul tipic de punere în relație a două texte fatalmente înrudite !

Totodată, fără ca acest lucru să necesite o analiză separată, se constată că, accentuînd poziția retorică ce permite perceperea textelor ca relație de înrudire, se complică și statutul *figurat* al nuvelei : așa după cum figurile retorice se ivesc, de obicei, *«dintr-o combinare nouă de cuvinte, și nu numai dintr-o alegere parti-*

[1] Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, Ed. Univers, 1977, p. 56.
[2] Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Librairie Larousse, Paris, 1972, p. 91.

culară»[3], și nuvela va fi obligată să se despartă de roman prin stabilirea unei noi ordini a acelorași cuvinte : e vorba de cuvintele care în roman exprimau apartenența la un cod, iar în nuvelă vor trebui să exprime delimitarea de o situație : ieșirea din roman. Cu toate că, în litera ei, lumea romanului *Sartoris* se suprapune universului din *A fost odată o regină*, ea este diferită prin miza pusă în jocul devenirii textuale : ceea ce în roman este istoria unei caste, în nuvelă nu mai răzbate decît la nivel de amintire a unei lumi apuse. Exemplaritatea faptelor trecute nu mai poate fi urmată, pentru că în schimbul prea brusc al generațiilor s-au pierdut codurilor comunicaționale. Refuzul comunicării între personaje este un refuz al omogenizării textului. În locul *«principiului vaselor comunicante»* din povestirea realistă, avem de a face cu un asediu continuu, medieval, al *castelului povestirii*. Nici acesta nu e, însă, dus la bun sfîrșit, căci încăpățînarea maladivă a personajelor ridică simbolice poduri de acces, suspendate între malurile voințelor contrarii de a ajunge în același punct al acțiunii.

Reluarea legăturilor, în aceste condiții, nu se mai face direct, iar interpușii vor străluci, pentru o clipă, în lumina fictivei rampe, în care personajele-ambasador anunță, ca în tragedia clasică, modificarea echilibrului de forțe, schimbarea luminii de focalizare a povestirii. *A fost odată o regină* e un exemplu clasic de literatură făcută dintr-un lung șir de obstrucții verbale : *«„Încă vorbeau și cînd m-am dus să anunț cina", spuse Isom. „Ți-am spus doar". „Știu", zise Elnora. Vocea nu-i era ascuțită. Nici blîndă. Era doar categorică, moale, rece. „Despre ce vorbeau ?» „Nu prea știu", zise Isom. „Tu m-ai învățat să nu trag cu urechea la ce vorbesc albii"».* Obstrucția trece din planul acțiunii în cel al reflexiei : este singura circulație înregistrată în nuvelă. E încă un mijloc de particularizare, de precizare a poziției față de roman, mai mult «afînat», acesta, permeabil la persuasiunea personajelor. Caracterul *apocrif* al nuvelei se insinuează astfel cu și mai multă tărie, textul ne apare din ce în ce mai *ascuns* (unul din sensurile etimologice ale cuvîntului este chiar acesta), un pilon de susținere al ideii că *A fost odată o regină* se plasează în același regim al textelor-comentariu, al literaturii ca metaliteratură.

Obsesia întregului nu poate fi percepută, de altfel, în afara concurenței (loiale) a părții. Aceasta pune și mai bine în evidență diferența, *écart*-ul, distanța de la rotunjimea totului la imperfecțiunea feliei. Tehnica îmbinării subansamblelor în ansamble este verificabilă chiar în interiorul romanelor : cum altfel, decît ca o viziune caleidoscopică asupra propriei metode de creație, să fie interpretată tehnica narativă din *The Sound and the Fury* ? Reluarea acelorași evenimente prin patru focalizatoare diferite nu face decît să teoretizeze o modalitate practică a generării textului literar. Pentru Faulkner, o singură perspectivă nu este niciodată suficientă. Spiritul său creator se definește doar în contactul repetat cu aceeași idee, în lupta mereu reluată dintre structurile subconștiente particularizate și despicarea temei unice în mai multe variante formale. Dar, dacă în cazul romanului decăderii familiei Compson cele patru fațete nu fac decît să arunce umbra îndoielii una asupra celeilalte, cititorului revenindu-i rolul de a liniariza povestirea, de a extrage esențialul din fiecare fragment, în cazul relației *Sartoris — A fost odată o regină* lucrurile se schimbă. Contribuția cititorului este limitată la compararea textelor și, eventual, la compunerea lor. Cititorul e îngrădit de o materie textuală pe care nu o mai poate domina, pentru că ea îi apare gata «împodobită» cu semnificațiile ivite din tensiunea dintre cele două texte. *«Naturii particulare a percepției»*[4] din *Zgomotul și furia* i se opun anumite modele de așteptare în prozele de care ne ocupăm. În ce constau ele ?

E vorba, mai întîi, de suspendarea personajelor într-o zonă a tăcerii și a non-comunicării. În mod normal, după o lectură pur textuală, am zice că, în nuvelă, adevăratele personaje centrale sînt personajele de fundal (Elnora, Isom), dacă asupra noastră nu ar acționa, constrîngător, experiența lecturii anterioare, a romanului. Celelalte personaje sînt claustrate într-un zid al tăcerii, pe care fie că și-o impun, fie că le este impusă de natura relațiilor cu ceilalți protagoniști. Una din consecințele insurmontabile ale acestei constatări e că dialogurile personajelor vor fi mai mult mentale, în fapt, *monologuri travestite*. Este vorba, în mod evident, de ruperea voită a legăturilor lingvistice dintre personaje. Din perspectiva acestui model de așteptare, acțiunea s-ar traduce prin absența tăriei de a intra în rezonanță, de a cădea de acord asupra unui mod unic de comunicare. Dar interferența este exclusă de însăși constituția personajelor, de predeterminarea consolidată încă

[3] Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 99.
[4] Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1980, p. 137.

în roman și, în cele din urmă, de caracterul apocrif al textului din care face parte. A trece peste aceste interdicții ar însemna o ieșire din labirintul în care au fost închise odată cu ultimul rînd al romanului. Devitalizate, personajele nuvelei nu pot decît să mimeze un plan de evadare, dar el nu va fi niciodată pus în aplicare. Structura lor însă, de *«oameni de hîrtie»*, legătura prea strînsă cu poziția în care au ajuns le face să eșueze pe o plajă nisipoasă, fără nici un fel de legătură cu marile linii maritime. Expediția Narcissei la Memphis nu poate dura mai mult decît o țin «merindele» de acasă. Dincolo de această limită există riscul imposibilității întoarcerii. Mai mult, aceasta pare să fie și ultima părăsire a domeniului, ca și cum o altă îndepărtare de casă ar amenința să adîncească prăpastia discordiei dintre personaje. E de văzut aici un simbol translucid, o trimitere directă la relația romanului cu nuvela : orice «disecare» a uneia dintre ele, orice reducere la componentele primare ar putea să ducă la surparea legăturilor, făcînd să plutească în derivă ceea ce părea perfect ordonat, chiar dacă nu și perfect ca structurare internă : suflul creației ce unește, dincolo de realitatea textuală, două brațe ale aceluiași trunchi.

Pe lîngă acest prim model al (falsei) așteptări de a intra în dialog se prefigurează, în relația nuvelă—roman, o altă situație. Reduse la tăcere de *ereditatea romanescă*, personajele nuvelei se constituie într-o felonă conspirație feminină. Baza ei de pornire este, însă, falsă, la fel și jurămîntul care o face posibilă. Narațiunea tradițională ar fi dus pînă la ultimele consecințe ceea ce enunță aprioric — dar scriitorul modern nu mai lucrează cu aceleași unități de măsură. Deși ne-am fi așteptat la revitalizarea sporniciei de acțiune și verbale a Sartorisilor, de a căror noblețe se face caz chiar în primele propoziții ale nuvelei *(«Ea e nevasta lui Bayard. Acum e și ea o femeie de-a Sartorisilor»)*, tot ceea ce urmează e o negare a acestor cuvinte. Negarea e și ea — la urma urmelor — o parte a ritualului. Și nu cea mai neînsemnată : trecînd cu buretele peste o epocă, personajele revin asupra ei ca la o călătorie imaginară, neefectuată niciînd în sensul deplin al cuvîntului. Conjurația feminină este doar o formă a nostalgiei întoarcerii la un topos care n-a existat decît ficțional, în roman. Însăși cartea *Sartoris* funcționează după același sistem al visării la o lume care a existat cîndva și din care mai răzbat sunetele și șoaptele unui fals efect nostalgic, al iluzoriei întoarceri la o matcă abia prefigurată.

Din acest reflex al aducerii la rampă a geografiei mentale a ținutului Yoknapatawpha a mai rămas o palidă, inertă, profesională obligație a *descrierii peisajului*. Un peisaj ce nu se particularizează prin nimic, pentru că el se așează între personaje, dejucînd prin lipsa de originalitate fecundă și personalitate distinctă *partea de inițiativă* a femeilor. Ar fi fost, cu siguranță, singurul moment în care nuvela ar fi putut depăși datele inițiale ale romanului, riscînd pe cont propriu o aventură a validării, a *legalizării textuale* desăvîrșite : un spectacol al tragicului consumat cu «lampa joasă», în semiobscuritatea reacțiilor ce imprimă personajelor o continuă mișcare paralelă, într-un du-te-vino pe traiectorii învecinate, dar niciodată convergente. Nici măcar prezența morții nu schimbă nimic din ura inofensivă a femeilor. Ritualul înghite pînă și reacțiile normale ale personajelor care, de la un punct încolo, intră cu totul în rolul care le-a fost distribuit, parcă în ciuda voinței.

Trecînd dintr-o pagină în alta a povestirii cu inexpresivitatea unor roboți programați doar pentru o singură serie comportamentală, femeile dejoacă și acest model al așteptării, prefigurat de text, prin refuzul integrării depline în acțiune. «Jocul» lor aduce mai mult a rătăcire calculată pentru un alt scenariu, o altă *Odisee* a Sudului blestemat să nu-și poată desăvîrși menirea mitologică : dintre toate posibilitățile care ar putea da o soluție, cea aleasă este, invariabil, cea mai păguboasă, ca într-o veritabilă lege a ghinionului universal : *«fără rușine, spiritul ne propune un milion de prostii pentru o singură idee bună pe care ne-o încredințează. și nici această șansă nu e, pînă la urmă, mare lucru fără o prelucrare care s-o adapteze unui anume scop»* [5]. Tragedia ia naștere abia în acest moment [6]. Ea este independentă de existența personajelor, pentru că e o dimensiune a culpabilității lor, singurul liant dintre ele. Nevoia de rătăcire ia, în acest caz, un aspect și mai complex. Rătăcirea interioară e singurul semn al dezastrului ce

[5] Paul Valéry, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, trad. de Șerban Foarță, Ed. Meridiane, 1969, p. 79.

[6] Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Ed. Univers, 1975, p. 163.

va fi resimțit în perpetua nevoie de *status quo*. *A fost odată o regină* demonstrează, mai mult decît oricare nuvelă faulknneriană, că splendorile și mizeriile textului își datoresc întotdeauna existența nehotărîrii de a renunța la un trecut iluzoriu în favoarea unui prezent (textual) ce și-a fixat rădăcinile în neantul drumului de la sine la conștiința de sine, de la pre-text la text. Sau, cum ar spune filosoful : «*Rătăcirea este curba rea ce așteaptă să fie închisă și care în această închidere doar — care este întoarcerea la o stare a egalității cu sine — dizolvă conștiința nefericită a stării traumatizante, a dezordinii și ruperii de sine*». Lăsînd romanul *Sartoris* deschis ca pe o rană dureroasă, Faulkner i-a oferit șansa de a se pierde în labirintul operei salvatoare, laolaltă cu personajele. Dar cum s-a întîmplat ca acestea să posede mai multă vitalitate decît s-a gîndit să le înzestreze demiurgul lor, Minotaurul-autor s-a trezit atras în propria sa urzeală de texte paralele, fără putința de a-l identifica pe cel real, și pe cel apocrif. Scăpînd dintr-o ambuscadă (cea a tacticii creatoare), Faulkner a nimerit în roata dințată a *concurenței textuale*. Dintr-un Daedalus stăpîn pe opera sa, el se vede transformat într-un Icarus nevoit să experimenteze zborul cu aripi din pînză de păianjen.

Mircea MIHĂIEȘ

IOAN PETRU CULIANU : Reconstituiri în domeniul mitologiei românești *

I : *Aș dori să vă întreb dacă există un sistem de învățămînt în domeniile antropologiei culturale și al istoriei religiilor în Olanda și, respectiv, aici la Groningen. Dacă da, v-aș ruga să-mi spuneți cîteva cuvinte despre felul cum este organizat acest sistem.*

R : Răspunsul este da, însă sistemul este destul de complicat. Olanda are o foarte puternică tradiție în domeniul istoriei religiilor în primul rînd, nu atît în cel al antropologiei, cel puțin în Groningen. Marile figuri în domeniul antropologiei în Olanda au fost în Leiden. La Universitatea din Groningen au existat istorici ai religiilor (cum ar fi ilustrul Gerardus van der Leeuw), care, ocazional, au fost și antropologi. În ultima vreme, situația antropologiei este cam slabă aici. Rămîne *Departamentul de istorie a religiilor* — care este destul de mare, în orice caz cunoscut — condus de profesorul H. G. Kippenberg, care i-a urmat la catedră profesorului Van Baaren, o personalitate în domeniu.

I : Care este situația publicațiilor în acest domeniu ?

R : Sînt cîteva publicații de specialitate : una profilată pe istoria religiilor, *Numen*, revista oficială a *Asociației internaționale de Istorie a Religiilor* și *Revista teologică olandeză*, care, în fapt, se ocupă mai puțin de teologie, decît de toate ramurile posibile din jurul teologiei. Aș mai aminti revista *Visible religion*, care apare la Groningen și care publică studii și cercetări în domeniul iconografiei religioase. Toate aceste publicații sînt editate în limbi de circulație internațională, engleză, franceză, mai rar în germană. În plus, există multe reviste de profiluri

* În toamna anului 1984, aflîndu-mă într-o călătorie de documentare în unele țări vest europene, am avut prilejul să port un dialog, la Universitatea din Groningen, cu tînărul savant de origine română Ioan Petru Culianu, profesor la Departamentul de limbă și literatură română al renumitei universități olandeze. Discipol și continuator al lui Mircea Eliade, I. P. Culianu a publicat în Italia, Olanda și Franța remarcabile studii de antropologie culturală și istorie a religiilor : o monografie *Mircea Eliade*, Assisi, 1978 ; *Iter in silvis. Saggi scelti sulla gnosi e altri studi*. vol. I, Messina, 1981 ; *Religione e potere* (în colab.), Torino, 1981 ; *Psychanodia* I, Leiden, 1983 ; *Hans Jonas*, Roma, 1984 ; *Eros et magie dans la pensée de la Renaissance*, Paris, 1984 ; *Expérience de l'extase. Extase, ascension et récit visionnaire de l'hellénisme au Moyen Age*, Paris, 1984 (ultimele două volume sînt prefațate de Mircea Eliade). În chip firesc, I. P. Culianu abordează în studiile sale probleme ale culturii și literaturii române, de la comentarii privind aspecte specifice folclorului mitic românesc (de ex. *Interferences between Iconography and Folklore in Roumania*, apărut în *Visible Religion*, II, 1983), pînă la exegeze dedicate poeziei eminesciene (*Romantisme acosmique chez M. Eminescu*, în vol. *Iter in silvis*). În 1983, I. P. Culianu a reunit în vol. *Libra. Etudes roumaines* o serie de studii privind limba și literatura română, semnate, în majoritate, de cercetători români. (*A.O.*).

învecinate care publică ocazional și studii de istoria religiilor și de antropologie culturală.

Î : Puteți să-mi spuneți, în cîteva cuvinte, care ar fi tendințele actuale ale acestor științe, în Europa, să zicem ?

R : Dacă m-ați fi întrebat în urmă cu vreo cinci ani, vă puteam schița unele tendințe. În momentul de față lucrurile sînt în dezvoltare, se întîmplă mereu cîte ceva nou. În ultima vreme, cercetările de istoria spiritualității par a fi mai interesante în special în Germania, unde s-au asimilat diverse instrumente de lucru fie din științele exacte — dar instrumente mai rafinate, nu egale cu cele ale raționalismului din secolul al XIX-lea — fie metode rafinate de analiză de factură umanistă, cum ar fi teoria literaturii ș.a.m.d. De asemenea, aportul științelor biologice este mare în diverse teorii de istorie a religiilor și de antropologie culturală din ultimii ani. Este, în orice caz, o imagine în continuă transformare și de aceea foarte interesantă. În fiecare țară, bineînțeles, există școli, tradiții — pe baza acestor tradiții se construiesc lucruri noi... Dar cred că pentru aceasta ar trebui să stăm de vorbă foarte mult despre fiecare țară în parte.

Î : O problemă foarte interesantă, care a fost ridicată cu peste un secol în urmă și căreia au încercat să-i găsească o soluție savanți de talia lui B. P. Hasdeu, M. Gaster, N. Cartojan și în timpurile noastre M. Eliade, este cea a influenței bogomilismului asupra sistemului de credințe și legende populare românești, foarte răspîndite și active pînă-n secolul nostru. V-a preocupat această problemă ?

R : Din întîmplare, da. Tot ce vă pot spune este că prezența bogomilismului, nu numai în cultura populară românească ,este imponderabilă și nu poate fi măsurată sau demonstrată cu precizie. Știți că și cercetătorii din sudul Dunării, unde bogomilismul s-a născut de altfel, oscilează între o poziție maximalistă (mare parte din folclorul bulgar ar fi influențat de bogomilism) și o poziție minimalistă (nimic din folclorul bulgar nu ar fi influențat de bogomilism). Ipoteza lui Cartojan este că, din cauza persecuțiilor, bogomilii au trecut la nord de Dunăre unde biserica nu era organizată și unde aceștia au găsit un loc unde au putut să se așeze în liniște. Că bogomilii s-au așezat pe tărîmul carpato-dunărean, nu putem să contestăm, nici nu știm precis, dar că și-ar fi propagat doctrina — este foarte posibil. Nu putem însă ști dacă un motiv din folclorul românesc a parvenit în România prin bogomilism sau prin alte filiere.

Î : Cazul cel mai interesant pare a fi cel al legendelor cosmogonice românești, unde pot fi decelate două motive principale : cel al plonjonului în Apele primordiale — se pare de origine indiană — și cel dualist — lumea este creată prin coparticiparea a două forțe cosmice antagoniste — motiv de origine iraniană. Teoria lui Cartojan este cunoscută : motivul indian al plonjonului cosmogonic a emigrat în Iran, unde s-a întrețesut cu motivul dualist. Sectele eretice creștine, existente în Asia Mică în primele secole ale creștinismului (gnostici, mandei, manihei), au dat temei o tentă creștină și l-au transmis bogomililor care, persecutați fiind, ar fi emigrat la nord de Dunăre (sec. XII—XIV). Mircea Eliade, care, în capitolul Satana și bunul Dumnezeu *din volumul* De la Zalmoxis la Genghis-Han, *reconstituie istoria acestui mit cosmogonic, aduce contraargumente ipotezei lui N. Cartojan.*

R : Citați motivul cufundării cosmogonice — unul din cele mai interesante și bine atestate și care, din întîmplare, apare și în bogomilism, sub o formă evident transformată conform necesităților interne ale mitologiei bogomile. Mai sînt foarte multe alte exemple de motive dualiste în folclorul românesc, în afară de cel pe care l-ați amintit...

Î : Cum ar fi în legendele antropogonice, să zicem...

R : Exact. În astfel de legende apare un așa numit *trickster*, care încurcă afacerile Creatorului și face astfel ca lumea să ajungă în situația în care este, deci profund imperfectă. Să dau un exemplu : un *trickster* în folclorul românesc este ariciul, care încurcă planurile Demiurgului. Acesta îl pune să țină, la creația lumii, ghemul cu care urmează să urzească lumea. Ariciul scapă ghemul pe jos și așa se nasc munții și văile. În planurile Creatorului lumea ar fi trebuit să fie plată, pentru că numai ceva plat și neaccidentat este perfect. Uneori, ariciul are o scînteie demonică și dorește să strice planurile Demiurgului ș.a.m.d. Aici este vorba de un motiv dualist, care apare fără îndoială și în bogomilism, pentru că în anumite legende bulgare în locul ariciului apare Satana, dar desigur motivul nu poate proveni din bogomilism pentru că îl întîlnim în aceeași formă, uneori chiar cu același *trickster* — ariciul, în mitologiile turco-tătare. Conchid deci că, în cazul cufundării cosmogonice, e mai plauzibil să credem că motivul provine și pe teritoriul românesc din mitologiile turco-tătare. În general, cred că urmele bogomilismului în cultura populară română sînt nule.

I : *Problema a fost, este și va rămîne încă mult timp controversată. Oricum, în cazul în care o colectivitate etnică preia un motiv mitic extern, actul asimilării urmează, după părerea mea, unele legi obligatorii. O colectivitate etnică nu va prelua și asimila niciodată un motiv mitic care să intre în contradicție cu coordonatele esențiale și liniile de forță ale mentalității sale proprii, sau care, cum spune M. Eliade, să nu răspundă unei necesități profunde a sufletului popular. Altfel, motivul mitic respectiv ar rămîne un corp străin și s-ar produce, cu siguranță, un fenomen de respingere a grefei. Pe de altă parte, cred că preluarea nu se face niciodată* ad litteram, *ci cu modificări, inserții, extracții, schimbări ale centrului de greutate etc. — toate fiind simptomatice și definitorii pentru mentalitatea tradițională a colectivității etnice receptoare. Este vorba de adoptare prin adaptare. Un motiv mitic preluat poate fi la fel de semnificativ și definitoriu pentru mentalitatea populației care l-a adoptat, ca și pentru cea a populației care l-a generat. Originalitatea unui popor — scria Lucian Blaga în* Trilogia culturii *— nu se manifestă numai în creațiile care-i aparțin exclusiv, ci și în modul în care asimilează motivele de largă circulație.*

R : Nu mă surprinde deloc punctul dumneavoastră de vedere și nici citatul din Lucian Blaga pe care l-ați amintit. Am citit cu foarte mare interes cartea dumneavoastră *Grădina de dincolo*. Prin această lectură mi-am dat seama cărei tradiții românești îi aparțineți. Blaga a fost entuziast pentru lucrările lui Pârvan și mă gîndesc că, într-un fel, și dumneavoastră vă reclamați de la Pârvan. Este o direcție foarte fructuoasă în care, desigur, zac și anumite primejdii — dar acolo unde există primejdii sporește și interesul întreprinderii. Pârvan a crezut, și a făcut-o cu geniu și cu finețe, că poate descoperi o verigă între tradiția populară românească și o tradiție preromană — că se poate descifra prin intermediul unui corpus folcloric ceva din mitologiile preromane. Bineînțeles că nu el este acela care a dus direcția aceasta pînă la limite absurde, cum ar fi cazul lui N. Densușianu, pe de altă parte o persoană foarte stimabilă. Primejdiile de care vorbeam le cunoaștem cu toții. Despre locuitorii preromani dintre Dunăre și Carpați avem mărturii reduse, ipotetice, expuse uneori speculațiilor sălbatice. Cred că cel care a reușit să mențină un echilibru perfect în interpretarea acestor tradiții rămîne Mircea Eliade, într-o carte exemplară cum este *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. M. Eliade nu neagă raporturile de filiație între folclorul românesc și tradițiile locuitorilor preromani, însă le interpretează deosebit de prudent. Dumneavoastră personal depășiți filiera Pârvan, avînd anumite puncte de tangență cu o filieră foarte interesantă din cultura românească, aceea a lui Constantin Noica.

I : *Aș vrea să revenim asupra unei afirmații făcute de dumneavoastră. Spuneați că bogomilismul, de exemplu, ar fi putut avea succes pe teritoriul carpato-dunărean datorită neorganizării bisericii în acea epocă. Mă întreb dacă, în plus față de slaba organizare pe care o aminteați, nu putem vorbi și despre o toleranță religioasă mai accentuată de care a dat dovadă creștinismul românesc, față de cel sud-dunărean și respectiv față de cel rusesc.*

R : Cred că toleranța are de a face cu lipsa de autoritate politică. Unul din părinții Bisericii, Eusebiu din Caesarea, a expus doctrina pe care o numim *cezaropapism*, adică șeful statului este practic și șeful bisericii de stat. Această doctrină, puțin schimbată, a funcționat și în imperiul bizantin ca doctrină oficială. Există o mare diferență între creștinii români și cei din jurul României. Românii au fost creștini din secolul al IV-lea. Avem urme de bazilici pînă la Cluj și paradoxul este că în secolul al IV-lea nu mai erau romanii acolo ca să-i protejeze. Aceste urme mai demonstrează, în mod evident, că la acea dată exista acolo o populație creștină. Evident, mai sînt multe urme de biserici din secolul al IV-lea în Scythia Minor, dar acesta era un teritoriu cu prezență romană și ulterior cu prezență bizantină. Este foarte interesant *cînd* și mai ales *cum* s-au creștinat rușii, de exemplu. Statul rusesc apare în secolul IX și prințul Vladimir acceptă creștinismul (sfîrșitul secolului X) în mod cu totul întîmplător. Cum se obișnuia, el primește propagandiști ai mai multor religii...

I : *Și la curtea lui are loc o dispută teologică avînd scopul de a-l determina pe cneaz să aleagă una sau alta dintre religii, ca religie oficială a statului rus. La această dispută doctrinară au participat : o delegație islamică trimisă de bulgarii de pe Volga, înțelepți trimiși de regele khazarilor pentru a-l converti la iudaism, o delegație germană care a făcut apologia creștinismului catolic și trimișii Bizanțului ca apologeți ai creștinismului ortodox.*

R : Exact. Prințul Vladimir este atras întîi de misionarii mahomedani, care îi promiteau nu numai mai multe neveste în viața de aici, dar și mii de «creaturi cerești» în viața de apoi. Dar cînd a auzit că trebuie să fie circumcis și să renunțe la carnea de porc și băutură — islamismul i s-a părut inacceptabil.

I : *La fel, dar din alte motive, i s-au părut și iudaismul și creștinismul catolic... Citați probabil din Vechea cronică rusă.*

R: Așa este. Pînă la urmă prințul Vladimir acceptă doctrina creștin-ortodoxă și a doua zi toți supușii s-au convertit la creștinism. Evident, în imperiul rus de mai tîrziu a funcționat principiul *cezaro-papismului:* împăratul a fost practic și șeful bisericii. Biserica a avut atîta autoritate cîtă avea și șeful ei de fapt, deci împăratul. În Țările Românești, care au intrat în sfera de influență slavă, biserica a urmat tot principiul *cezaro-papismului* și a avut atîta autoritate cîtă a avut și respectivul voievod. Cred că în perioada în care e vorba de persecuția bogomililor în Bulgaria, autoritatea Bisericii la nord de Dunăre era realmente inexistentă, pentru că și autoritatea politică era slabă.

I: *Totuși, nu cred că aceasta este singura explicație. Nu întotdeauna toleranța religioasă a fost determinată de o slabă autoritate politică. Au fost cazuri în care, dimpotrivă, autoritatea politică era dublată de o proverbială toleranță religioasă — care a permis, de exemplu, crearea unor uriașe imperii multinaționale și pluriconfesionale, cum au fost imperiul mongol, sau cel otoman, sau, mai puțin cunoscutul, imperiu khazar.*

R: Cred că aveți dreptate. Poate să fie vorba și de o toleranță reală la români, întrucît avem cazuri în care autoritatea principelui era considerabilă și totuși Biserica nu a trecut la acte de represiune, cum s-a întîmplat în alte părți. Mai mult, dacă ne uităm la statistici de vînători de vrăjitoare, statisticile variază, dar în tot cazul vom întîlni arderi de vrăjitoare numai în Transilvania, care era sub dominație catolică. Nu sînt atestate, după știința mea, astfel de acte în Moldova sau Țara Românească. Aceasta nu înseamnă că astfel de vrăjitoare nu au existat. Dimpotrivă, ele sînt perfect atestate în tradiția folclorică românească.

I: *Cred că toleranța a fost de două feluri. Pe de o parte cea a autorităților (fie ele ecleziastice sau laice), pe care tocmai am comentat-o și, pe de altă parte, toleranța religioasă de care a dat dovadă chiar populația. Este logic să ne închipuim că a existat și o toleranță la nivel popular, ținînd cont de tipul de creștinism care a funcționat pe teritoriul românesc: un sincretism păgîno-creștin foarte complex, un «creștinism cosmic», cum foarte frumos îl numește M. Eliade. În această situație, cred că populația românească nu s-a situat niciodată pe o poziție doctrinară foarte fermă, intolerantă, față de doctrinele altor religii (islamism, iudaism), sau față de diversele erezii creștine... Aș vrea să vă propun acum un alt subiect de dialog. În cartea dumneavoastră* Iter in Silvis *în studiul* Romantisme acosmique chez M. Eminescu, *discutînd de un posibil motiv gnostic al religiilor, în poemul* Mureșanu, *ridicați problema dacă poetul a preluat unele idei ale vreunui istoric al religiilor, sau dacă este vorba de un proces de fantezie imaginativă prin care Eminescu a ajuns la același rezultat. Cred că subiectul merită să fie detaliat. Care ar fi aici raportul dintre erudiția și intuiția poetului?*

R: Am încercat să dau un răspuns într-o serie de articole care au apărut după cel la care ați avut bunăvoința să vă referiți și am ajuns la o concluzie diferită. În romantism se întîmplă ceea ce Nietzsche numește mai tîrziu *«moartea lui Dumnezeu»* — fără nici o referință teologică. Este vorba de o răsturnare de valori bazată pe faptul că, la un moment dat, transcendența platonico-creștină, care a ghidat viața Europei de est și de vest, vreme de aproape 2.000 de ani, și-a pierdut eficacitatea. Această transcendență de factură platonico-creștină nu mai are forță de elevație morală asupra omului. Deci, practic, avem de-a face cu constatarea morții Dumnezeului creștin, pe care o face Nietzsche, dar înaintea lui o făcuseră deja diverși romantici. Dacă urmărim istoria termenului de *nihilism*, este interesant că, în această perioadă — sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea — deci epoca de fermentare a romantismului, avem de-a face și de pe poziții strict filosofice cu ideea că, în momentul în care transcendența ar dispare, nu ar mai fi nici un sistem care să garanteze valoarea existenței terestre. Cred că Eminescu este unul dintre cei mai interesanți scriitori romantici care au constatat, la nivelul mitologiilor literare, ceea ce Nietzsche a numit *«moartea lui Dumnezeu»*. Este vorba la el de o foarte interesantă reluare spontană, fără cunoștințe erudite, a unor mituri gnostice, pentru că ele aveau ca bază *Vechiul Testament* care era considerat o creație demonică, tot așa cum Dumnezeul *Vechiului testament* era considerat un demon să spunem, un demiurg inferior — orgolios, tiranic și ignorant. Cînd primii romantici — Shelley și Byron — constată, în jurul anului 1820, *«moartea lui Dumnezeu»*, ei iau ca bază, în mod spontan, tot *Vechiul Testament* pe care-l interpretează în sens invers: ceea ce în *Vechiul Testament* e prezentat ca valoare apare, la Byron de exemplu, ca nonvaloare. Între Abel și Cain, Byron alege desigur cunoștința lui Cain, față de ignoranța lui Abel; alege cunoștința lui Lucifer, față de legile patriarhale și absurde ale lui Dumnezeu. Eminescu se situează în aceeași tradiție în care aș putea să-i mai amintesc pe Leopardi — în Italia, pe Victor Hugo și Lamartine — în Franța, mai puțin pe

romanticii germani, care nu mitologizează plecînd de la *Vechiul Testament*. Dacă am vorbi aici de arhetipuri — revin acum la întrebarea dumneavoastră, după un foarte lung ocol — ar trebui să dăm o explicaţie abisală genezei spontane a unor mitologii gnostice, în secolul al XIX-lea, cum ar fi mitologia lui Eminescu în poemele *Mureşanu* şi *Demonism*, în variantele scrise după 1872.

I : *Care este deci, după părerea dumneavoastră de astăzi, raportul dintre gnosticism şi romantismul eminescian ?*

R : Dacă ne uităm mai atent, aşa cum am făcut-o în articolele mele ulterioare, vedem că, deşi superficial, mitologia lui Eminescu seamănă mult cu cea gnostică, este vorba de un tip radical opus de *nihilism*. Gnosticismul este nihilist întrucît neagă toate valorile terestre în favoarea transcendenţei. Gnosticismul este un tip extrem de *nihilism metafizic*. În ultimă instanţă ar promova distrugerea totală a lumii numai ca transcendenţa să poată exista nestingherită. *Nihilismul* lui Eminescu şi cel romantic în general, dimpotrivă, neagă forţa transcendenţei şi, cum o face Eminescu în poemul *Demonism*, conferă demnitate şi realitate existenţei terestre. Este vorba deci de un *nihilism antimetafizic*. Cred că toate verigile intermediare ale genezei miturilor romantice nu se pot explica prin prisma arhetipurilor ci, pur şi simplu, plecînd de la faptul că s-a mitologizat în ambele cazuri — gnostic şi romantic — asupra aceluiaşi text : *Vechiul Testament*.

I : *Romulus Vulcănescu pregăteşte în prezent o carte cu o temă pe cît de interesantă pe atît de dificil de sintetizat : Mitologia română *. Cu acest titlu au mai apărut două cărţi : una, în 1916, a lui Tudor Pamfile şi cealaltă, în 1944, a lui Marcel Olinescu ; ambele însă au rămas la un nivel descriptiv, fiind simple colecţii de legende şi credinţe populare româneşti, fără comentarii critice şi care, pe deasupra, suferă de o serie de deficienţe. Legat de acest lucru v-aş întreba ce credeţi dumneavoastră despre utilitatea studiilor în domeniul mitologiei româneşti. O problemă controversată în ultimul timp de specialiştii români este aceea dacă se poate vorbi efectiv de o mitologie românească sau, mai degrabă, de un complex de teme şi motive mitice.*

R : Da, cred că se poate vorbi de o mitologie românească, dar aceasta trebuie evident reconstruită, pentru că se prezintă sub forma unui *puzzle* cu piese disparate pe care trebuie să le punem cap la cap...

I : *Şi, din păcate, cu multe piese lipsă...*

R : Da, cu foarte multe piese lipsă. Dar cred că este foarte interesant dacă, în limita bunului simţ ştiinţific, am începe să speculăm pe marginea acestei mitologii, chiar dacă, să zicem, unele speculaţii se vor dovedi a fi greşite, unele reconstituiri — false. Mi se pare totuşi foarte important să nu încetăm de a încerca astfel de sinteze. De exemplu, a apărut o carte în limba franceză despre mitologia vampirului în Romînia, scrisă de Adrian Cremene. Eu am recenzat-o foarte aspru în *Revue de l'histoire des religions*, care apare la Paris, şi în fond îmi pare rău, pentru că volumul nu este lipsit de merite, dar risca să prezinte o imagine foarte falsă a mitologiei româneşti, întrucît ambiţia autorului era aceea de a atrage în sfera mitologiei vampirului şi alte complexe de credinţe româneşti. Dacă n-ar fi fost făcută cu atîta evidentă neîndemînare, încercarea ar fi fost interesantă.

I : *Tot recent şi tot cu această temă a apărut o altă carte, de data aceasta merituoasă, semnată de cercetătorul american Harry A. Senn — Were-Wolf and Vampire in Romania (New York, 1982) — care tratează vechi credinţe româneşti în lycantropie şi strigoi, în comparaţie cu cele din centrul, estul şi sud-estul Europei. Dar să revenim...*

R : Cred că este posibil şi foarte necesar să facem cît mai multe reconstituiri în domeniul mitologiei româneşti, să ne mişcăm pe acest teren, chiar dacă este de multe ori vorba de un teren cu nisipuri mişcătoare.

30 octombrie 1984

Prezentare şi dialog consemnat de
Andrei OIŞTEANU

* La data consemnării dialogului cartea se aflat în pregătire ; ea a apărut la Editura Academiei R.S.R. în 1985 (notă A.O.).

CRITICA INTERBELICĂ
ȘI TENDINȚELE ROMANULUI ROMÂNESC MODERN

Se știe, deceniul III înseamnă pentru romanul românesc un moment hotărîtor. În dublu sens : între 1920—1929, prin opere ca *Ion* (1920), *Pădurea spînzuraților* (1922), *Concert din muzică de Bach* (1927) ș.a., recuperîndu-și din mers vîrstele, genul își atinge maturitatea artistică ; pe de altă parte, expansiunea romanului stimulează discuțiile în plan teoretic, căci, intuind parcă forța turbulentă a acestui ultim venit, critica se simte datoare să-și ia măsuri de precauție, încercînd să-l «controleze», ori eventual să-l dirijeze spre un făgaș considerat, de la caz la caz, mai adecvat dezvoltării literaturii noastre. Cum, într-un interval scurt — două decenii —, romanul românesc traversează în paralel experiențele unui secol de tradiție a genului (de la Balzac și Dostoievski, la Proust, Gide, Malraux, John Dos Passos) și-și realizează cam în același timp structurile fundamentale (doric, ionic și corintic — în varianta lui N. Manolescu), după unele opinii (Al. Protopopescu), *«o privire strict istorică devine inadecvată»* [1], deci inoperantă. Dimpotrivă, am spune : tocmai într-o evoluție comprimată în timp, cînd practic mutațiile importante pentru teoria romanului se produc între 1927—1937, e necesar ca ele să fie corect situate în raport cu procesul viu, dinamic al contextului cultural. În absența accentelor istorice, resorturile complexe care aduc în prim-planul vieții literare un anume «fapt» cultural, și nu altul, își pierd sensul, întocmai ca un peisaj, care, luminat cu o intensitate egală, își pierde umbrele, adică perspectiva. O asemenea abordare nu e lipsită de riscuri, dovadă perpetuarea unor prejudecăți. De pildă, cînd se vorbește despre contribuțiile teoretice din sfera romanului interbelic, se citează cu obstinație cîteva puncte de vedere : Ibrăileanu *(Creație și analiză,* 1926), M. Ralea *(De ce nu avem roman ?* 1927), Lovinescu *(Evoluția prozei epice,* 1928), G. Călinescu *(Camil Petrescu. Patul lui Proust,* 1933), Camil Petrescu *(Noua structură și opera lui Marcel Proust,* 1935). Firește, nu le negăm importanța. Dacă rămîn termeni de referință în materie, nu acoperă însă nici pe departe amploarea dezbaterilor cu privire la roman din perioada respectivă și lasă cu totul pe dinafară participarea generației tinere. Excluderea din discuție a numeroaselor eseuri semnate de Mihail Sebastian, Mircea Eliade, Octav Șuluțiu, Eugen Ionescu, Anton Holban, Pericle Martinescu, Petru Manoliu ș.a., alcătuind o adevărată *poetică* a romanului românesc modern, îi sărăcește istoria într-unul din cele mai interesante capitole ale sale și așează, nu o dată, lucrurile într-o perspectivă neclară sau falsă. Un exemplu : pentru mulți, Camil Petrescu trece drept teoreticianul *en titre* al *autenticității,* din trena lui desprinzîndu-se generația tînără. Reală, influența acestuia asupra tinerilor trebuie nuanțată, căci studiile sale (clasice în materie și excelente, de altfel) : *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului* și *Noua structură și opera lui Marcel Proust* datează din 1934 și, respectiv, din 1935, cînd, în linii mari, confruntările pe tema *autenticității,* datorate îndeosebi condeielor generației tinere se apropie de sfîrșit, iar *Ultima noapte de dragoste* apare în același an cu primul roman «autenticist» al generației, *Isabel și apele diavolului.*

Pentru a înțelege mai clar aportul acestora, să vedem în ce mod răspunde critica la întrebarea : *«încotro merge romanul ?»* (cu varianta polemică — *«De ce nu avem roman ?»*, ce revine cu insistență la sfîrșitul deceniului III).

În 1926, în *Creație și analiză,* Ibrăileanu pune problema opțiunii între romanul în linia lui Balzac, Flaubert, Tolstoi, și cel proustian. Disociind *creația («înfățișarea personajelor și comportarea lor, cu alte cuvinte, totalitatea reprezentărilor concrete, pe care le putem avea de la ele») de analiză («ceea ce autorul cetește în sufletul personagiilor sale și ne spune»)* [2] își motivează elogiul lui Tolstoi, preferat lui Proust, prin afirmația : *«Creația e superioară analizei».* Nu insistăm asupra argumentelor criticului. Ne interesează semnificația opțiunii sale. Chiar dacă am accepta-o, împreună cu Al. Protopopescu, ca pe un *«conflict între predilecție și necesitate, între aspirațiile gustului propriu și nevoile colective ale unei literaturi»* [3], trebuie, oricum, să conchidem că Ibrăileanu preconiza dezvoltarea romanului românesc în linia balzaciană sau tolstoiană, trădînd o mentalitate critică ancorată încă

[1] Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc,* Edit. Eminescu, Buc., 1973, p. 31.
[2] G. Ibrăileanu, *Creație și analiză,* în *Viața românească,* XVIII, nr. 2—3, febr.-mart. 1926, p. 214.
[3] Al. Protopopescu, *op. cit.,* p. 40.

în tradiția secolului trecut, cu acele ceasornicului oprite la o altă oră decît aceea a romanului contemporan. În două studii ce flanchează *Creație și analiză (Influențe străine și realități naționale*, 1925 și *Modă și originalitate*, 1928) atitudinea criticului se nuanțează : admirîndu-l pe Proust *(«desăvîrșitul creator al lumilor sufletești» Creație și analiză)*, combate moda proustiană, în ideea de a evita excesele unei imitații, străine de evoluția organică (treptată, armonioasă) a literaturii noastre.

Temerile acestea nu erau totuși exagerate în 1926 ? La data aceea, nu putea fi vorba de o influență a lui Proust asupra scriitorilor români, deoarece romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, ale lui Camil Petrescu sau Anton Holban, numele cel mai frecvent raportate (pe drept sau nedrept) la tehnica proustiană, nu apăruseră încă. Pe critic l-au neliniștit probabil ecourile ciclului *În căutarea timpului pierdut* în presa vremii. Într-adevăr, după 1920 numele și opera lui Proust devin prezențe familiare în publicistica literară. Dacă la început există rezerve [4], treptat, în ciuda dificultăților create de fraza proustiană, complexitatea resorturilor sufletești, analizate în *«toate mișcările, cît de obscure sau insignifiante»* [5], precum și tehnica originală a introspecției, îl desemnează drept cel mai important novator al romanului modern. După 1927, receptarea sa ajunge la parametrii maximi, de la Paul Zarifopol la Felix Aderca, Mihail Sebastian, Eugen Ionescu, Anton Holban, Camil Petrescu ș.a., majoritatea prozatorilor și criticilor aflînd în opera sa argumente pentru propria creație sau pentru evoluția romanului românesc. Chiar și în aceste condiții, receptarea rămîne mai ales la nivelul conștiinței critice, influența asupra prozei fiind mai mică decît se crede în mod curent, în ideea echivalenței dintre romanul de analiză (psihologică) și cel proustian. Nu altfel gîndea în 1926 Ibrăileanu. Romanul nostru interbelic îi contrazice opțiunea și, mai mult, scriind el însuși un roman de analiză, *Adela*, «prozatorul» trădează programul «criticului».

Oricît de paradoxal ar părea, deoarece pleacă de la premize diferite și contradictorii, Ibrăileanu și Lovinescu ajung aparent să afirme același lucru : superioritatea *creației* față de *analiză* (Ibrăileanu), adică a *obiectului* față de *subiect* (Lovinescu). Cu primul din cele două dublete *(rural-urban, obiect-subiect)* care sintetizează teoria lovinesciană sîntem întrutotul de acord : ca și civilizația, literatura trebuie să se adapteze *«formelor noi de viață socială»*, depășind figurile patriarhale de boiernași, *«cu neantul vieții lor intelectuale și cu micile manii ale unei epoce în proces de dizolvare»*, pentru a crea personaje cu o viață interioară complexă, capabile de trăiri intelectuale [6]. Cît privește al doilea dublet, disocierile stau pe un teren nesigur, creat chiar de oscilația termenilor : *subiect-obiect, subiectiv-obiectiv, lirism-obiectivare*. Semnificația pledoariei pentru o proză ce se maturizează prin *«adîncirea în obiect»*, prin creație obiectivă, o cunoaștem : criticul viza excesele liricoide ale literaturii semănătoriste. Nu e mai puțin adevărat că formularea rămîne ambiguă și lasă loc unei interpretări în contradicție cu ideile sale : ca să-l citățm pe Ibrăileanu, Lovinescu ar preconiza o proză de *creație* și nu una de *analiză*. În realitate, teoria despre sincronism și modernism, precum și întreaga activitate de la cenaclul «Sburătorul» nu lasă nici un dubiu asupra *sensului* în care vedea dezvoltarea prozei : luciditate analitică, intelectualism, putere de observație. Altfel spus, roman de analiză (psihologică).

Impasul său terminologic nu-i scapă tînărului Mihail Sebastian, preocupat în primii ani de foiletonistică, îndeosebi de condiția romanului modern. El intuiește corect, în dezacord cu autorul *Istoriei literaturii române contemporane*, că epica secolului XX evoluează de la *obiect* la *subiect*, iar, în ceea ceea ce ne privește, de la *cultural* la *estetic*. În conștiința critică a momentului, lucrul acesta nu e tocmai clar, dovadă că discuțiile se poartă mai mult pe teren *cultural* decît *estetic* [7], așa cum se întîmplă și în cazul «dialogului» dintre Camil Petrescu și Mihail Ralea, care a făcut carieră în istoria genului.

---

[4] În 1920, M. Ralea îl prezintă cu destulă circumspecție *(Scrisori din Paris*, în *Viața Românească*, XII, nr. 8, oct. 1920), dar în 1923 neîncrederii îi ia locul elogiul *(Marcel Proust*, în *Viața Românească*, XV, nr. 8—9, aug.-sept. 1923). În 1921, B. Fundoianu *«refuză»* să-l iubească, deși îl citea «bucuros» (Note : *Arta lui Marcel Proust*, în *Rampa*, nr. 1137, 12 aug. 1921).

[5] C. Stere, *Timpul pierdut*, în *Adevărul literar și artistic*, VI, nr. 255, 25 oct. 1925.

[6] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, *Evoluția «prozei literare»*, ed. a II-a, Edit. Minerva, 1973, p. 11.

[7] M. Sebastian, *Istoria literaturii române, vol. IV, Evoluția «prozei literare»*, în *Tiparnița literară*, nr. 2, 30 nov. 1928, p. 49

Întrebarea : *De ce nu avem roman ?* (în 1927 existau romanele lui Rebreanu, pentru a nu da decît un exemplu) exclude posibilitatea alegerii : Mihail Ralea nu pledează pentru romanul «clasic» sau pentru cel «modern», ci contestă şansele «*impămîntenirii*» unui gen prea de curînd importat şi implantat artificial în solul unei literaturi, unde povestirea şi nuvela reprezentau formele tradiţionale ale prozei. Perspectiva sociologică o subordonează şi, practic, o anulează pe cea estetică : în societatea românească, afirmă autorul, «*materialul uman*», nu e deocamdată la înălţimea romanului, care e «*povestea unor oameni caracteristici, originali, a căror viaţă se degajă clar de mediul cu care intră în conflict. Viaţa lor sufletească trebuie să fie complexă tocmai ca să fie posibil acest conflict, adică să apară în conştiinţa lor probleme care-i torturează şi-i îndepărtează de felul cum concep viaţa semenii lor. Romanul e legat de apariţia conştiinţei*»[8].

Camil Petrescu se înscrie în replică[9], dezvoltînd pe cont propriu unele aspecte din demonstraţia lui Mihail Ralea. Din raţiuni subiective, viitorul autor al *Ultimei nopţi de dragoste...* nu se află nici el în dilema opţiunii : spirit novator, literatura pe care o scrie (teatru, la acea dată) şi pe care o susţine cu tenacitate şi intransigenţă este una de cunoaştere, cu personaje interiorizate, cu conflicte de natură morală, filosofică. Atitudinea sa, nu mai puţin negativistă decît a colaboratorului *Vieţii româneşti*, se întemeiază pe o experienţă personală. Eşecul teatrului său de idei îi revelase un public opac la dramele de conştiinţă ale personajelor. Încărcătura subiectivă nu modifică natura sociologică a argumentelor. Numai că, în timp ce pe Mihail Ralea îl interesează sociologia creaţiei (raportul societate-literatură), Camil Petrescu are în vedere *sociologia receptării* (raportul literatură-public).

Sintetizînd acum opiniile de mai sus, constatăm prezenţa unui element comun : abordarea evoluţiei romanului românesc *din perspectivă sociologică*, mai exact, *culturală, şi nu estetică*. Ideile nu se confruntă propriu-zis pe terenul literaturii, ci pe acela al «*complexelor specifice*», cum ar spune Al. Protopopescu. Presiunile «grilei» socio-ideologice explică neîncrederea în viitorul romanului de analiză, dar pun totodată în evidenţă eroarea de diagnostic. În anii imediat următori (în 1930 apar *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* şi *Isabel şi apele diavolului*), romanul românesc va face un salt ce va infirma punct cu punct «previziunile» citate. Va fi, adică, un roman de analiză, de explorare a vieţii interioare, axat pe drame de conştiinţă sau de cunoaştere, cu personaje dilematice, neliniştite ş.a. Faptul că, atît Ibrăileanu, cît şi Camil Petrescu vor scrie peste numai cîţiva ani o proză exact în genul neacreditat de ei în 1926—1928 arată, între altele, că, într-un interval foarte scurt de timp, s-a produs un salt calitativ ce a schimbat condiţia romanului nostru interbelic. El se întîmplă deci la sfîrşitul deceniului III şi se leagă de intrarea în viaţa literară a tinerei generaţii, decis ancorată în problemele romanului contemporan, faţă de care manifestă un apetit teoretic profesionist.

Fenomenul este cu atît mai interesant cu cît el angajează nu doar cîteva condeie, ci generaţia în ansamblu. În cristalizarea conştiinţei de sine a «*noii spiritualităţi*» romanul ocupă un loc important, genul cel mai apt de a întrupa una din obsesiile ei — *autenticitatea* (experienţă, trăire, sinceritate, confesiune, anticalofilie ş.a.). Pentru aceşti tineri neconformişti, «*complexele specifice*» nu există. Negînd programatic (şi uneori cu infatuată agresivitate) tot ce este rigid şi «îmbătrînit» în cultură, ei se situează în plină actualitate. La vîrsta receptivităţii maxime, îşi trăiesc lecturile, ceea ce face ca numeroasele eseuri despre Gide, Proust, Unamuno, Virginia Woolf, Malraux, John Dos Passos etc. să nu rămînă comentarii impersonale, ci să aibă acea tensiune subiectivă, prin care literatura devine o cauză a fiecăruia. În plus, cum romanul îi tentează pe mulţi dintre ei (Mircea Eliade, Anton Holban, Octav Şuluţiu, Mihail Sebastian, Pericle Martinescu ş.a.), estetica şi proza lor va avea un sens convergent, propunînd o *poetică* a romanului, mai originală în demersul teoretic al conştiinţei critice, decît în cel propriu-zis artistic. Prin scrisul lor, meditaţia asupra romanului modern se află în epoca sa de regalitate, discuţiile pe această temă nemaiatingînd aceeaşi intensitate ca în anii 1928—1938.

Să concretizăm cele spuse mai sus prin *Consideraţiile asupra romanului modern*, semnate de Mihail Sebastian. Din două motive. Mai întîi pentru că seria

[8] M. Ralea, *De ce nu avem roman ?* în *Viaţa românească*, XIX, nr. 4 apr. 1927, p. 88.
[9] Camil Petrescu, *De ce nu avem roman ?*, în *Viaţa literară*, 11, nr. 54, 4 iunie 1927.

celor zece eseuri reunite sub acest generic au apărut în *Cuvîntul*, în 1927—1928, adică în paralel cu punctele de vedere consemnate la început. Apoi, pentru că autorul lor poate fi socotit, în raport cu congenerii, cel mai avizat comentator al romanului (proiectase și o *istorie* a romanului românesc, dar n-a reușit s-o finalizeze, o parte din eseuri fiind strînse în volum abia postum).

Deși *Considerațiile asupra romanului modern* anunță o altă vîrstă a criticii și, implicit, a romanului, li s-a contestat originalitatea. Depinde cum vrem s-o înțelegem. Dacă ne-am mulțumi să constatăm că Mihail Sebastian preia termenul de *panlirism*, pe care-și construiește demonstrația, de la Julien Benda, că definește estetica *panlirică* prin corelarea experiențelor lui Gide, Proust, Unamuno, Pirandello, ar însemna să nu vedem pădurea din cauza copacilor. Important nu ni se pare atît faptul că foiletonistul de douăzeci de ani își caută argumentele apelînd la autorități în materie, ci care sînt acele nume. Selecția înseamnă opțiune, iar opțiunea particularizează un anume mod de a gîndi, surprinzător de modern. La zi cu tendințele novatoare, Sebastian încearcă, pentru prima oară la noi, să găsească numitorul comun al romanelor lui Gide, Proust, Unamuno, Pirandello, ca experiențe definitorii pentru proza secolului XX (dintre maeștri lipsesc Joyce și Virginia Woolf, de fapt, romanul englez, descoperit și admirat cu fervoare ceva mai tîrziu).

Autorul pornește de la constatarea că falimentul genurilor literare și declinul romanului (ca specie epică) reprezintă un simptom modern al unui proces vechi și lent, început în clasicism, continuat în romantism, adîncit de simbolism și desăvîrșit de modernism. Ca specie epică, romanul modern și-a depășit sfera, iar uneori a renunțat cu totul la anecdotă *«pentru pur patetism și acțiune strîns dozată după norme elementare dramatice, pentru singura înlănțuire a unui dinamism interior»* [10]. Cauzele degradării epicului se află în starea de spirit postbelică, *«probabil epoca cea mai sfîșiată în neliniști și cea mai cutremurată în așteptări»*. Romanul liric ia locul celui epic, întrucît *«Povestea, logic construită în jurul unei intrigi cu desfășurare gradată și motivată perfect, cu personagii scrutate în ordinea importanței lor epice, acest angrenaj de amănunte psihologice și întîmplări încheindu-se toate într-un deznodămînt echilibrat, nu se împacă nici cu respirația cititorului de astăzi și nici cu cerințele esteticii sale»*. În denunțarea convențiilor romanului realist, «clasic», recunoaștem o optică modernă, codificată, în alt limbaj, de poetica actuală a prozei, dar nu depășită ca idei. Nu vom spune că, pledînd pentru *romanul liric*, Mihail Sebastian corela dezagregarea structurii narative tradiționale cu schimbarea *«perspectivei narative»*, a *«punctului de vedere»*, în felul în care o va face, cîteva decenii mai tîrziu, structuralismul. Totuși, el sesizează corect înlocuirea privirii *«dindărăt»* cu cea *«împreună cu»*, adică trecerea de la romanul *doric* la cel *ionic*, în termenii lui N. Manolescu. Comutarea unghiului de la exterior spre interioritate este analizată în toate consecințele ei, între care modificarea *gramaticii* (exprimarea îi aparține autorului și semnifică *«mijloace de realizare» «tehnică»* și se apropie de înțelesul *gramaticilor narative* de tip structuralist). Romanul liric devine un roman la persoana I, ce face posibilă *«o înțelegere nealterată a orientărilor lăuntrice»*, după cum monologul interior asigură cu mai multă suplețe, *«nestingherit de reguli și gradații»*, urmărirea pașilor *«dezordonați, neclari, proaspeți și scurți ai spiritului și ai inteligenței»*. O astfel de literatură, caracterizată, deci, prin absența intrigii, discontinuitate narativă, flux interior al conștiinței, trebuie să-și creeze un public al său. La rîndul lui, naratorul și-a pierdut omnisciența, privește *«împreună cu»* și devine el însuși personaj. Nu am putea adăuga astăzi lucruri esențiale la aceste observații, remarcabile prin finețea intuiției teoretice.

Am stăruit asupra unui singur aspect — *narativitatea* —, cu totul nou în contextul discuțiilor despre roman din acel moment. De la Ibrăileanu și Camil Petrescu, la Perpessicius și Hortensia Papadat-Bengescu, criticii și scriitorii care au scris despre roman la sfîrșitul deceniului III au atins în treacăt și oarecum la întîmplare aceste chestiuni. Cea mai substanțială tentativă îi aparține lui Ibrăileanu *(Creație și analiză)*, dar, am văzut, preferințele criticului se îndreaptă spre solul mai ferm al veacului trecut. La Mihail Sebastian e vizibil un interes, profesionist, am putea spune, ce implică, la rîndul lui, un *program* estetic.

Mioara APOLZAN

[10] Mihail Sebastian, *Considerații asupra romanului modern*, I, *Declinul genului*, în vol. *Eseuri. Cronici. Memorial*, ediție îngrijită și prefațată de Cornelia Ștefănescu, Edit. Minerva, București 1972, p. 22.

PROFIL CONTEMPORAN

FĂNUȘ NEAGU

Șansa scriitorului

Sfîrșitul deceniului al șaselea și începutul deceniului următor aduc afirmarea unei generații de prozatori. Ei se numesc Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Nicolae Velea, Augustin Buzura, Ștefan Bănulescu. Prezența lor depășește semnificația obișnuită a apariției unei generații literare. Ea coincide cu un nou mod de a înțelege literatura, specificul artei cuvîntului. În deceniul care se încheia se pot consemna, pentru proza românească, titluri de mare prestigiu : *Bietul Ioanide*, *Morometii*, volumul întîi, *Groapa*. Ele erau însă izolate în peisajul literar, inspirate din trecut, prezentul nu era încă abordabil altfel decît printr-o optică îngust reportericească. Situația începe a se modifica, noii scriitori se îndreaptă și spre actualitate, cu o preferință vizibilă, care nu pare a fi întîmplătoare, pentru «genul scurt». O schiță, o nuvelă, o povestire nu obliga, din punctul de vedere al criticii oficiale, atît cît obliga un roman care trebuia să spună tot sau aproape tot cît trebuie spus. Astfel că, într-un volum de proze scurte, scriitorul își permitea să includă și texte care îl reprezentau din perspectiva adevăratei istorii literare, alături de altele care răspundeau unor comandamente limitativ înțelese.

Cu proză scurtă a debutat și Fănuș Neagu (n. 1932) : *Ningea în Bărăgan* (1959), după care au urmat culegerile *Somnul de la amiază* (1961), *Dincolo de nisipuri* (1962), *Cantonul părăsit* (1964). Volumele configurează un univers unitar ca arie, tipologie și viziune, mutațiile suferite mai tîrziu în *Vară buimacă* și în romane ținînd de aprofundare și rafinare artistică. Lumea primelor nuvele, localizată în zona sudică, în Bărăganul real și fabulos din vecinătatea Dunării, trăiește sub semnul agitației, al pasiunii debordante. Personajele beneficiază de un surplus de energie, opunîndu-se violent obstacolelor. Opoziția poate fi determinată de istorie sau ține de structura indivizilor, un nonconformism, o *«buimăceală»* cu sens pozitiv ori ca expresie a unui rău interior care face rău și în afară : Maja din *O sută de nopți*. Un duh al fatalității le urmărește, răsturnîndu-le, intențiile frumoase, aspirația spre puritate. Aceasta rămîne doar apanajul copilăriei (Bănică din *Descoperind rîul)*, sau al copilăririi (Achim din *Puntea)*, odată cu intrarea în adolescență apar deziluziile. Conștient sau nu, eroii nu dezarmează, mergînd mai departe spre împlinire sau dezastru. Loc pentru intermediar, pentru calm, reflecție nu există, așa cum nu există în natura aprigă, trădînd aceleași tensiuni. În consemnările sale, naratorul introduce o subliniată notă apreciativă care vrea să amplifice impresia. În *Moștenirea*, viforul *«venea chiuind din depărtări uriașe, sărea peste ei urlînd, da să-i răsucească pe loc și să-i îngroape»*, Căpălău din *Ningea în Bărăgan*, *«nebun de furie, plecă în viscol să se răcorească»*. *Somnul de la amiază* se încheie cu tabloul cîmpiei în care ierburile iau foc de la razele soarelui, *Dincolo de nisipuri* se petrece sub obsesia secetei pustiitoare, provocînd rătăcirea mintală. Personajele, ființe elementare au fost definite prin raportare la natură și natural. Trebuie spus că ele însele aparțin naturii, au date ale altor regnuri : părul, carnea și răsuflarea Mariei miros a lemn de agud *(Tutunul)*, veșmintele lui Horia Munteanu miros a ploaie și a grîu *(Ningea în Bărăgan)*. Scriitorul se îndreaptă preponderent spre lumea rurală saturată de tradiții și reminiscențe arhaice, cu conflicte tipice, dispute pentru moșteniri, iubiri interzise, căsă-

torii dictate de interese. Peste stratul care păstrează urmele vechimii se suprapun datele unui sat în care istoria își face tot mai sigur loc (*Moștenirea*, *Cantonul părăsit*). Prozele scurte ale lui Fănuș Neagu anunță de pe acum o prezență de prim ordin. *Dincolo de nisipuri* e o nuvelă a rătăcirii, a unei psihoze colective declanșate de mirajul apei. Exponentul ei, Șușteru, aberant în comportare, are ceva din fanatismul apostolic al celor care visează, împotriva realității, la ceva mai bun, la o salvare.

Marile calități imagistice, vizibile în jocul metaforelor, pitoresc și culoare riscă, necenzurate, să se transforme în abundență parazită. Cînd scriitorul lucrează mai economicos, densitatea sporește.. Este ceea ce se întîmplă în *Vară buimacă* (1967), care cuprinde proze ale incomunicabilității (*Vară buimacă*, *Zgomotul*), ale întîmplărilor extraordinare care duc la pierderea identității (*Luna ca o limbă de cîine*). Șansa scriitorului rămîne mai departe istoria și implicarea în ea conduce la o capodoperă a genului scurt: *Acasă*. Stăpînit, naratorul încheagă din date disparate epilogul unei drame. El împrăștie atenția lectorului spre scene banale, un personaj cu simptome de senilitate poartă mesajul răscolitor al povestirii. Bătrîna însoțită de nepot s-a întors la matcă, mînată de dorința obscură de a muri în casa care nu-i mai aparține.

Îngerul a strigat (1968) transferă dramele individuale în albia atotcuprinzătoare a dezastrelor colective. Nenorocirile continuă a fi suportate cu gîndul ascuns al unei fatalități sau cu o suverană inconștiență. Lărgirii ariei de cuprindere îi corespunde ideea de repetare a acelorași întîmplări cu aceiași sau aproape aceiași oameni. *Îngerul a strigat* include două romane, cel dintîi, cu valoare de preambul, cuprinzînd tot ce se va dezvolta mai tîrziu, deplasarea individuală, strămutarea, cu urmări tragice, a unei colectivități, obligate să iasă din tiparele cunoscute, absurdul destinului care lovește fără să aleagă. Ion Mohreanu va retrăi, în termenii schimbați ai istoriei, drama tatălui. Cei doi se aseamănă izbitor, de la fizicul cu sigiliul soartei (față ca de «înecat»), la existența solidară cu a grupului, marcată de sfîrșit năprasnic. Lumea romanului este una primitivă, desfătîndu-se într-o dulce animalitate sau suportînd loviturile unei violențe hăbăuce. Nimic din aura romantică a viziunii unor predecesori în evocarea cîmpiei dunărene, a naturii în general, citați de critică și de scriitor, nu pătrunde în atmosfera cărții. Personajele fac parte dintr-o umanitate coborîtă, lăsate în voie nu deosebesc binele de rău și nici nu văd la ce ar sluji operația. Dacă o oarecare cenzurare a expresiei în raport cu eflorescența stilistică a primelor cărți indică îndepărtarea de atributele artei baroce, în schimb structura personajelor trimite mai departe la aceeași apartenență tipologică. Edgar Papu (*Barocul ca tip de existență*), s-a oprit la relativismul curentului inclusiv în domeniul eticii. Se pare că barocul a descoperit relativismul valorilor morale trăit practic și de eroii lui Fănuș Neagu, fără prea multă filozofie. Gică Dună are două, apoi trei neveste care conviețuiesc pașnic, o amoralitate jovială îl caracterizează pe Che Andrei, capabil de generozități ca și de acte mai puțin avantajoase. Naratorul îi atribuie gînduri de moralist despre interiorul omului, despre «*cutia secretă*» unde sînt «*sufletu și moartea*», curiozitatea de a afla «*ce e omu pe dinăuntru*», reflecții asupra prefăcătoriei atotstăpînitoare. De la cei lăsați în voia poftelor la scursuri nu e decît un pas. *Îngerul a strigat* le face loc și lor în largul tablou al existenței care merge înainte, adunîndu-i fără distincții. Între hoții care vin la Brăila de Bobotează să scoată crucea din apă cu speranța iertării, se numără Stan Vrăjitoru, zis *Învierea*, de la obiceiul profanării mormintelor. Mai tîrziu iese la iveală alt gen de turpitudini, Amuzian nu ezită să-și vîndă fratele. Trecerile dintr-o categorie în alta sînt curente, degradării îi corespunde, într-un paralelism invers, un proces de renaștere. Nae Caramet apare ca un profitor pe seama nevîrstnicului Ion Mohreanu, participă la un jaf dar, la sfîrșit, face cinstit socotelile: «*Atunci să-ți dau banii, dreptu tău. Vreau să nu spui că te-am înșelat*». Femeile se înscriu în aceeași familie de vietăți conduse de instincte, trăind în afara criteriilor morale. Înfățișarea planturoasă le apropie de tipul flamand; petrecărețe alături de bărbați, ele mănîncă bine și beau bine. Vetina e «*grasă, cu pulpele lucioase, ca date cu ulei*», pulpele lui Oli «*umpleau cizmele murdare de noroi*», «*fusta de stofă lucioasă, despicată de-o palmă, se rotunjea să-i crape pe fundu mare, pietros. Purta ciorapi strînși în jartiere de cauciuc, iar deasupra jartierelor carnea se umflase în două inele vinete*», într-un cuvînt, «*Oli avea trup plin și puternic*»,

iar personajul narator, de dorul ei, se înhăitează tot *«c-o muiere șolduroasă»*. Femeile poartă nenorocire bărbaților, scenele erotice se consumă într-o atmosferă de senzualitate atîtată.

Pentru Fănuș Neagu numele nu sînt indiferente. Ele par inventate pentru acordul cu personajele, deși sînt extrase dintre antroponimele locului. Ele trimit la statura, obiceiurile pantagruelice ale indivizilor, conțin sugestii anatomice. Doi hoți se numesc Țulea Fălcosu și Costică Gurafoii, în figurația romanului intră Titi Șoric, Barbu Căpălău, Șoava, nevasta lui Ouleață, pe fratele lui Che Andrei îl cheamă Magaie Ciutu. Unii sînt cunoscuți numai prin poreclă (Schelete, Bomfaier), iar cînd numele e prea pretențios, adaosul anatomic îl coboară în rîndul celorlalți : prințul Alexandru Șuțu-Buric.

Mulțimile se comportă bezmetic, întocmai ca și individualitățile componente, mișcările istoriei sînt văzute în repercusiunile lor joase, trăite de o faună imundă. Tabloul căutării în lac a prințului înecat are colcăiala insolită a pînzelor lui Brueghel, la castelul unde ajung, în vara anului 1944, Che Andrei și Ion Mohreanu — cu funcție, periodică, de narator — evenimentele alternează ororile cu bufoneria. Intrați să prade, eroii o dau spre petrecere. Che Andrei se lasă tras într-un pat cu rotile, în acompaniament muzical, dezbracă apoi cîțiva nespălați și le taie unghiile de la picioare. Simbolurile biblice preocupă pe scriitorii români, ele revin într-o prelucrare deformat-parodică, păstrînd totuși aerul misterios al unor nedeslușite semne. Pînă și imaginile lunii care abundă, în latura lor «frumoasă» în celelalte cărți, sînt mai ales metafore ale deprecierii, cum o cere universul romanului : *«rotundă și închisă ca un fund de copil opărit»* ; *«mică și rotundă ca o țîță de femeie»* ; *«tinicheaua lunii sta să se topească»*. Priveghind jefuirea soldaților morți, luna e *«verde ca o turtă de venin»*. După ce l-a trădat Tița, astrul îi apare lui Ion Mohreanu *«mare cît fundul unui butoi cu bere»*, sau stînd *«între crăcile unui salcîm bătrîn ca un ochi de spînzurătoare»*. Altădată *«luna atîrnase în cer ca un castravete galben»*, *«o gheară de găină rîcîia în ea»*, iar cînd Amzuian se desfață cu Oli, *«Luna, deasupra lor, era o căldare plină cu gheață, în munți fulgera»*.

Romanul e unul al răzbunării ratate. Fiul își asumă misiunea pedepsirii vinovatului pentru moartea lui Nicolae Mohreanu, dar eșuează. Într-o materie vulgară, impregnată mai mult de sordid mahalagesc decît de specific rural, Fănuș Neagu a găsit resurse pentru narațiune tragică. Ion Mohreanu urmează cursul unei existențe hotărîte de un destin absurd, marcate de trei strigări ale îngerului. După prima strigare, coincizînd cu moartea lui Țulea Fălcosu, hoțul delator, speranța nu a dispărut. Schimbarea locului, a meseriilor subalterne dă viețiii lui Mohreanu un caracter picaresc. Deși participă la acțiuni reprobabile, împrejurările nefaste îi acordă noblețea învinsului, personajul lui Fănuș Neagu se înscrie între eroii defensivi, tipici pentru baroc. A doua strigare închide fără perspectivă episodul în care Ion Mohreanu este aruncat în închisoare. *Epilog, 1954* încheie, într-un registru stilistic al sobrietății, cu o moarte vie, o existență care apoi va fi suprimată și fizic. Mohreanu a ajuns într-o așezare specială, o celulă de univers concentraționar în decor întunecat — lut negru, nori, cîmpie scitică invadată de duhoarea porcilor, *«multă, umedă, grețoasă»*. Este împușcat fără noimă, sub bănuiala unui denunț : *«Și a fost atunci a treia strigare, vestind nașterea»*. E un fel de a spune că prea plinul suferinței cere, după prăbușire, regenerarea.

Frumoșii nebuni ai marilor orașe (1976), subintitulat *«fals tratat despre iubire»*, se vrea, potrivit declarațiilor scriitorului, o replică la *Crații de Curtea-Veche*. Trei personaje, Radu Zăvoianu, cîntăreț de muzică ușoară, Ed Valdara, fotbalist de performanță și Cornel Raminți, scriitor, liderul subînțeles al grupului, își umplu existența cu nesfîrșite libații, nu dintr-un surplus de vitalitate, cum se întîmplă cu eroii primelor proze ci, pare-se, din nevoia de a scăpa de un soi de *malaise* fără o cauză precisă. Intervine și o femeie, Asta Dragomirescu, actriță, care tulbură relațiile dintre Radu Zăvoianu și Raminți dar, cu sau fără ea, *«frumoșii nebuni»* caută temeiuri pentru a-și cultiva un sentiment al frustrării și a găsi moduri ale evaziunii rafinate. Radu Zăvoianu are senzația ratării prin succese facile ; prin contrast, Raminți fascinează durabil, în ciuda înfățișării sale. El are o biografie traumatizată, obrajii gălbejiți poartă însemnele viciului sau ale bolii, într-un cuvînt, reeditează în condiții moderne imaginea scriitorului damnat.

Singurul care lasă impresia că petrece de dragul gratuității este Ed Valdara, *«subțire și parfumat ca țigările americane»*.

Timpul prezent este ocupat de zilele unei ierni bucureștene care culminează, ca spectacol de natură și spectacol de interior, cu petrecerea din Ajunul Crăciunului în casa Violatos. Romanul este citadin prin decorul care are atîta importanță în scrierile lui Fănuș Neagu, prin mediile reconstituite, prin însăși profesia eroilor. Totuși aceștia, iubind marele oraș, încearcă, în același timp, să scape de el, să-și construiască un refugiu dacă nu de tihnă, de liberare a propriei individualități. Casa lui Raminți din Balta Albă, *«adusă din Bucovina»*, făcută din bîrne de stejar, are, printre pernele așternute pe jos, o căpățînă masivă de zahăr, o vîrtelniță, o roată de căruță cu butucul smălțuit, iar, între rafturile bibliotecii, o colivie cu scatii din Mozambic. Din staulul unde vacile — *«avea două!»* — izbesc cu copita, pătrunde mirosul de miere caldă al fînului iar, în colțul unde se află masa de lucru, se aude *«cîntecul greierilor din Bucovina»*. Cum se vede, realul e subminat de supra-real și de absurdul decorativ, oferindu-ni-se și pe această cale o cheie pentru lectura cărții. Clădirile moderne sînt acceptate numai pentru calități de pitoresc citadin. Ca sediu al petrecerii din Ajun e preferată casa lui Cezar Violatos care, din afară, pare o ruină, dar înăuntru dezvăluie un peisaj mirific. Tot așa, în locul restaurantului luxos, este aleasă cîrciuma *«Maria Viscolita»* unde responsabilul a aranjat ca echipa de demolare să nu intre în acțiune decît dimineața, după spargerea chefului.

Eroii lui Fănuș Neagu au un nonconformism structural, vizibil în comportament, în replici, în însuși modul de viață. Ei se dezlănțuie în petreceri larg relatate, care acordă romanului un loc între *Satiricon* și *La dolce vita*. Sigur, o morală explicită lipsește, cartea lui Fănuș Neagu încearcă a defini niște individualități prin manifestările predilecte. Ospețele, libațiile sînt astfel de manifestări unde ies la iveală trăsături altfel disimulate cu grijă. Textul e congestionat de lirism, o succesiune prin uz și abuz de metafore. Conversația se transformă într-un schimb prelungit de metafore, gîndurile personajelor sînt tot din metafore, nu în ultimul rînd ale naratorului:

«Sus, între norii dușmănoși, luna era urechea lui Van Gogh — sînge și oase de mort — iar trompeta Astei Dragomirescu, de care atîrna un șnur de mătase împletită, cînta clipa întîlnirii cu Radu Zăvoianu, și Radu Zăvoianu, vroia să înceapă ploaia și el s-o poarte pe Asta Dragomirescu pe umeri pînă la motel și s-o culce — între ierburi extatice.

Raminți, sprijinindu-și greutatea trupului pe un singur picior, asculta înnegurat viscolul izbucnind din trompetă și colindînd apele mării».

Gustav René Hocke, care consideră manierismul ca o constantă tipologică și de expresie a omului problematic *(homo absconditus)*, vorbește de puterea demonică a metaforei, de artificial și lipsă de măsură în aparatul imagistic. Iar Wolfgang Kayser identifică manierismul cu metaforismul, adică excesul și folosirea cu predilecție a metaforei *«de opoziție»*. La Fănuș Neagu nu atît prezența metaforelor devine fastidioasă, cît investirea lor cu o funcție explicativă la un nivel care nu e avantajos pentru scriitor. Procedeul va prolifera în *Pierdut în Balcania* (1982), unde metafora inundă paginile, stilul artist ajunge la o culme a virtuozității, frazele curg grele de podoabe, fabulosul subminează la fiecare pas realul, proiectînd o lume în care lucrul cel mai important este zicerea, crearea lumii prin cuvînt. Și aici naratorul împarte în stînga și în dreapta epitete cu care judecă și lămurește ceea ce era deja lămurit. Cartea are totuși o substanță — alta decît performanța stilistică — vizibilă în cîteva narațiuni. O narațiune realistă, *Udma*, face legătura cu scrierile de început, propune un personaj feminin voluntar pe linia unei solide tradiții a literaturii române. Povestirea titulară, *Pierdut în Balcania*, e o proză a adolescenței care își trăiește puritatea și nevoia de vis alături de abjecție și trece prin stări disparate, frică, atîtare, spaimă de moarte. Toate narațiunile se desfășoară în fermecata cîmpie a Brăilei, dar eroii se trezesc pe calea imaginarului în cele mai neașteptate colțuri ale lumii. Textele trebuie citite ca niște basme ale căror personaje nu disting realul de produsele fanteziei. Cînd nu se lasă fascinat de propria virtuozitate, Fănuș Neagu rămîne unul din marii artiști ai cuvîntului, un scriitor căruia istoria contemporană i-a fertilizat latura cea mai rezistentă a operei.

Liviu LEONTE

Pitoresc și picaresc

Substanța operei lui Panait Istrati este, după părerea noastră, foarte aproape de una din direcțiile importante ale prozei moderne românești : calea inaugurată de Anton Pann și Nicolae Filimon, prin care se redescoperea, în secolul al XIX-lea, în Valahia, caracterul multinațional și pitoresc al limbii balcanice, pitorescul mahalalelor, spații — limită, situate între oraș și pustiu. În secolul al XX-lea, romanul și nuvela vor reflecta, în chip specific, procesul de pătrundere a capitalismului în societatea românească, precum și, în opoziție, refuzul relațiilor simptomatice ale epocii : este atitudinea eroilor sadovenieni, viețuind dincolo de legile impuse de noua civilizație. Proza istratiană are o tonalitate asemănătoare, date fiind trăsăturile fundamentale ale personajelor, dar și arta povestirii, inspirată mai degrabă din tradițiile folclorice, decît din experiențele romanului european din secolul anterior.

În literatura română contemporană, mai ales de prin anii '60, se poate constata o reluare a spiritului istratian, de pildă în romanele lui Zaharia Stancu, în unele pagini din universul epic al lui Ștefan Bănulescu. Dar mai ales Fănuș Neagu poate fi (a și fost, de altfel) socotit un «continuator» al lui Panait Istrati.

Universul lui Fănuș Neagu, ca și cel instaurat de proza lui Istrati, este plasat în împrejurimile Brăilei și în cîmpiile dunărene. Atmosfera acestui univers oscilează, la alți autori, între senzația de încîntare provocată de frumusețea sălbatică *a locurilor și presimțirea unei* primejdii *permanente. Să comparăm, de exemplu, două fragmente : primul, din romanul* Tsatsa Minnka, *de Istrati ; al doilea, din* Udma *lui Fănuș Neagu* (Pierdut în Balcania).

Istrati descrie locul în care Sereth se aruncă în Dunăre : «Là-bas, l'horizon est plus près de l'homme ; la coupole céleste, plus haute et plus ballonnée. Et du quelque coté qu'on tourne le regard, partout la promesse coudoie le danger». *Fănuș Neagu situează acțiunea aproape de un braț al Dunării, nu departe de Brăila :* «Vara (...) peisajul pare puțin cam exaltat spre gura raiului, dar pe vreme rea impune credința că locul e ursit primejdiei și întîmplărilor întunecoase».

Imaginea creată de Panait Istrati sau Fănuș Neagu este plină de pitoresc, adeseori violentă sau halucinantă, încărcată de senzații puternice. Nu este vorba de un pitoresc superficial, ci de o componentă autentică, natural-specifică unei comunități etno-geografice. Aici, omul trăiește în strînsă dependență de forțele naturii, cu care se confruntă, nu o dată în van, dar niciodată cu resemnare. Să revenim la Tsatsa Minnka : «C'est ce qui justifie l'expression, commune aux paysans de l'Embouchure : Quand on ne sait plus où donner de la tête, je lève les bras au ciel et je pense à autre chose. Ce n'est pas là du désespoir. C'est le prompt réveil du désir qui vient crier à l'homme : Tout est pour toi. Nulle part il n'est écrit que quelque chose te puisse être refusé» *Identificăm același comportament în cîteva personaje din proza lui Fănuș Neagu, la Șușteru* (Dincolo de nisipuri), *care, după luni de secetă, așteptînd ca rîul să se umple din nou, este cuprins de* dorința *de a uda florile : în lipsa apei, el va face același gest specific locuitorilor de la Gurile Dunării, aceeași* invocare *gestuală a forțelor cerești :* «Șușteru nu-i chemă. Privi luna ce se ofilea pe muchea aceluiași deal, ridică brațul fără mînecă și lovi calul pe gît, cu dîrlogii. Simțea mereu în față răcoarea valurilor».

Eroii lui Panait Istrati și Fănuș Neagu sînt, cel mai adesea, făpturi încărcate de senzualitate, pătimași cu inimă de copil însă, trăind hedonist, departe de societatea «selectă», dincolo de grijile artificialului. Nu e vorba atît de tipuri, ci de figuri autentice ale unei anume societăți. Un studiu aprofundat al problemei, va depista caractere comune în cele două universuri narative. Un singur exemplu, deocamdată : Kyrei Kyralina îi corespunde, la Fănuș Neagu, Udma, femeie tînără și liberă, cu o sensibilitate extraordinară, cea care, în ziua nunții, se răzbună pe bărbatul care o umilise.

O altă categorie de personaje care se bucură de o atenție specială la Fănuș Neagu, ca și la Istrati o reprezintă acei picaros, *care sînt Adrian Zograffi și Ion Mohreanu* (Îngerul a strigat). *În ambele cazuri, este vorba de un* alter ego *al autorului. Sau, mai corect spus, al* naratorului. *Aceasta fiindcă, nici Istrati, nici Fănuș Neagu nu-și elaborează operele conform unor canoane stricte de* tehnică *literară, ci, înainte de orice, ei* povestesc, *se lasă conduși cu fervoare de propria lor imaginație, de setea irepresibilă de a trăi prin și pentru a povesti trăitul, ca să spunem așa. În prefața la* Kyra Kyralina *Istrati spune despre Adrian Zograffi :* «En attendant son histoire, il ne fait en ce moment qu'écouter les histoires des autres». *La rîndul său, Fănuș Neagu recunoaște — la începutul povestirii* Lebăda neagră (Pierdut în Balcania) : „Pentru că îmbătrînesc spunînd sau scriind povești

— spre deosebire de mulți alții care, spre binele lor, îmbătrînesc trăind — umblu prin lume cu urechea plecată, ca să prind toate vorbele ce se rostesc în apropierea mea».

Caracterul narativ, oral, al povestirilor lui Istrati și Fănuș Neagu trimite, desigur, la sursele folclorice. Prezența acestora se reflectă în punctul de vedere (o anume fatalitate, precum în baladele populare), în alegerea motivelor (haiducii, credințele ancestrale) sau la nivelul cuvîntului, prin întrebuințarea proverbelor, a apoftegmelor extrase din înțelepciunea populară.

Bineînțeles, stabilirea corespondențelor nu este decît o față a medaliei: Fănuș Neagu nu este nicidecum un imitator, ci un creator de marcată originalitate. Elementul de maximă personalitate *al scrisului său ni se pare a fi prezența (permanentă, fie și numai implicit) a elementului fantastic, magic chiar, care încarcă de mister viziunea autorului (despre magia locului, a spațiului epic și despre virtuțiile fantasticului ce intensifică iradiant imaginea realului, la Fănuș Neagu, a se vedea prefața semnată de Nicolae Balotă la vol.* În văpaia lunii, *1971). De aceea, cum era și firesc, Fănuș Neagu este încadrat adeseori în formula — atît de încărcată de semnificații în contextul literaturii latino-americane — de «realism magic».*

O altă trăsătură prin care Fănuș Neagu se desparte de Panait Istrati este ironia, umorul său, nu o dată fabulos. În vreme ce viziunea lui Istrati, fie în linie romantică (în sensul sentimental sau eroic), fie realistă (naturalistă, chiar, uneori) — nu îi permite autorului să rîdă, Fănuș Neagu vorbește adeseori în numele sănătății acestui umor rabelaisian, ca și, deopotrivă, balcanic, nu departe de fermecătoarea făptură a acelui Nastratin Hogea introdus în literatura română de Anton Pann.

Dar cea mai importantă deosebire, pentru noi, între Istrati și Fănuș Neagu, alături de prezența fantasticului și efervescența ironic-bonomă, rezidă în înseși perspectivele istorice diferite. Istrati zugrăvește o lume pe cale de dispariție, o lume fundamental feudală. Viziunea sa se resimte de pe urma influenței individualismului excesiv și a supraestimării factorului spiritual și moral. Perspectiva istorică a lui Fănuș Neagu favorizează o manieră mai obiectivă de închegare a destinelor *epice, în care istoria nu mai este un simplu ancadrament, un decor, ci o prezență, o tensiune, ca și o eliberare, marcînd dacă nu întotdeauna modul de a gîndi al personajelor, în orice caz reacțiile, comportamentul și chiar finalitatea acestora. Este aceasta o particularitate neglijată citeodată în exegeza dedicată lui Fănuș Neagu, în favoarea sublinierii elementului instinctual, și care merită un studiu temeinic și atent la nuanțe.*

Libuše VALENTOVÁ

MICHEL BUTOR

Itinerar spiritual *

X

*Cînd domnul Krauss ** m-a invitat să vin la Augsburg, unul dintre motivele care m-au îndemnat să accept a fost prilejul de a reveni la castelul din Harburg. Și iată că am făcut-o astăzi. Am fost la castelul din Harburg în vara anului 1950, adică acum 32 de ani, și șederea mea acolo mi-a permis să văd o Germanie care era încă de pe atunci foarte greu de văzut, o Germanie nu numai de dinainte de război, ci din veacul și chiar din veacurile trecute și am fost extrem de impresionat de această vizită. La cîteva săptămîni după acest sejur în Germania, din 1950, am plecat în Egipt și am început să scriu primul meu roman. Cu mult mai tîrziu am scris această carte,* Portretul artistului ca maimuțoi tînăr, *în care am încercat să regăsesc ceea ce mi s-a întîmplat odinioară. Dar, între momentul cînd am stat la*

* În numărul trecut (2/1985) al *Revistei de istorie și teorie literară* am încheiat publicarea conferinței prezentate de Michel Butor la Universitatea din Augsburg, dedicată volumului său *Matière de rêve*. Prezentăm în continuare textul conferinței sale ce are ca obiect *Portrait de l'artiste en jeune singe*, unde romancierul revine asupra rolului pe care îl deține *visul* în creația sa, a modului în care poate fi utilizat acesta în narațiunea modernă față de structurile epice de tip clasic *(nota trad.)*.

** Prof. dr. Henning Krauss, «amfitrionul» conferințelor.

castelul din Harburg și momentul cînd am scris ceea ce mi se întîmplase acolo, au trecut 15 ani. Cartea a apărut în 1967 și, în timpul celor 15 ani, multe lucruri s-au estompat în memoria mea și, în consecință, eu însumi m-am găsit în fața acelorași greutăți întîlnite și de personajele mele, în romanele mele. Adică extraordinara dificultate de a-ți povesti propriul trecut, de a-ți explora propriul trecut. Iată de ce, de altfel, această carte nu este integral autobiografică, căci, chiar în clipa cînd scriam cartea, știam că aveam amintiri care se transformaseră, că existau lucruri de care nu-mi mai aminteam, existau lucruri despre care știam că fuseseră importante dar pe care nu le mai putem reconstitui, din punct de vedere istoric, în cel mai strict sens al termenului.

Aceasta este una dintre problemele fundamentale ale unei autobiografii. În Franța avem mulți scriitori autobiografi și ei cad pradă unui anume tip de critică universitară istoricistă care se străduiește să vădească, de pildă, că Chateaubriand cînd spune, în Mémoires d'Outre-tombe, *că în cutare zi a întîlnit cutare persoană în cutare loc nu putea vedea persoana respectivă în ziua aceea și în locul acela și, prin urmare, Chateaubriand este un mincinos. Ei bine, Chateaubriand, din anumite puncte de vedere era cu siguranță un mincinos, dar în* Mémoires d'Outre-tombe *s-a străduit să-și povestească viața cît a putut mai exact. Dar era un om cu multă imaginație și ca atare chiar și memoria sa era imaginativă. Aceasta înseamnă că evenimentele din propriul său trecut sînt integrate în niște structuri extrem de puternice și că pentru a-și putea istorisi povestea, Chateaubriand are nevoie să fixeze cutare eveniment la cutare dată și nu la o alta, deoarece la data aceea evenimentul este mai semnificativ. Adică, chiar fără să-și dea seama de ce anume face, el își va transforma, își va modela propriul trecut pentru ca povestea lui să fie mai interesantă, pentru ca prin această povestire să se transmită mai mult adevăr.*

Asta deoarece, cînd un scriitor de o anumită importanță își povestește propria istorie nu o face exclusiv pentru plăcerea de a se povesti pe sine, ci pentru că socotește că prin mijlocirea celor întîmplate lui se pot clarifica anumite lucruri. De exemplu, cînd sfîntul Augustin își redactează Confesiunile *nu o face din narcisism, ci fiindcă și-a cîntărit cazul ca pe unul în mod special grăitor pentru creștinii Bisericii din epocă. El socotește că lucrarea Harului lui Dumnezeu în cazul său a fost deosebit de semnificativă. Și de aceea vrea să ne povestească viața sa. Pentru că viața sa semnifică viața a tot felul de alte persoane. De asemenea, atunci cînd Jean-Jacques Rousseau se străduiește să ne dea* Confesiunile *sale, ei bine, o face socotind că îi este cazul deosebit de limpede, că este un exemplu deosebit de clar al unei stări de neliniște sau al unei nefericiri absolut generale în Franța sau în Europa occidentală din vremea sa. Acesta este motivul pentru care, dacă un eveniment sau altul este schimbat, la drept vorbind nu avem de-a face cu o minciună. Oricum, ar fi o minciună involuntară.*

Însă ceea ce e important nu este să-ți povestești cu exactitate propria viață, important este să extragi din propria-ți viață ceea ce este cel mai semnificativ. Și, pentru rațiuni narative, vei fi obligat din cînd în cînd să adaugi cîte ceva ce nu cunoșteai în epoca dată, ceva ce ai putut de-a dreptul reconstitui ulterior. Perspectiva va face ca, ei bine, cutari evenimente să își schimbe locul în interiorul relatării, chiar și în amintiri, fiindcă în modul acesta ele devin cel mai interesante.

Dar, trebuie mărturisit că atunci cînd ajungi să înțelegi această lucrare, și o urmărisem eu însumi la alți scriitori pe cînd făceam critică, cînd ajungi deci să surprinzi această lucrare la un număr de personaje, cînd devii conștient de această activitate a imaginației chiar în interiorul memoriei, ei bine, e destul de tulburător să realizezi că ea are loc chiar și în cazul tău și să vezi cît e de greu să surprinzi adevărul, să surprinzi trecutul, să-l imobilizezi. Dacă vreți, el se zbate ca o șopîrlă.

Deci, cînd am scris cartea aceasta mai aveam încă amintiri suficient de exacte despre ceea ce mi se întîmplase cu 15 ani în urmă. Dar, de pildă, există tot felul de vizite pe care le-am făcut unor castele din împrejurimile castelului din Harburg. Și în perioada aceea eram total incapabil să știu în ce ordine precisă au decurs aceste vizitări. În perioada respectivă scrisesem familiei și se poate ca citind scrisorile trimise mamei mele, din zilele acelea, niște istorici viitori să reconstituie cu destulă precizie ordinea evenimentelor din cursul celor șase săptă-

mîni. Dar cînd am scris acest text, nu aveam la îndemînă scrisorile, iar astăzi, cînd le-aș putea avea, astăzi nu își mai au rostul. În consecință trebuia să găsesc alte soluții.

Textul pe care l-am scris este așadar un text la jumătate de drum între autobiografie și transpunere romanescă. Autobiografia pură și simplă vedeam că este imposibilă și totuși voiam ca în interiorul textului să fie cît mai multă autobiografie cu putință, adică să fie cît mai multe elemente verificabile cu putință. Iată motivul pentru care am numit această carte Capricio *; e ceva care era pentru mine la jumătate de drum între roman și autobiografie. Titlul* Capricio *este printre altele un omagiu adus unui scriitor romantic german, E. T. A. Hoffmann, care l-a folosit pentru a caracteriza un număr dintre povestirile sale, reprezentînd, la el, un omagiu adus unor anumite forme muzicale ce sînt caracterizate printr-o dezvoltare destul de neașteptată. O dezvoltare care poate fi considerată a fi în spirală, conținînd episoade ce se îndepărtează din ce în ce unele de celelalte. Termenul* Capricio *este folosit bineînțeles în muzica romantică, dar e folosit și cu mult înainte, este folosit de Johann Sebastian Bach, într-una din operele sale din tinerețe,* Capricio *la plecarea fratelui meu prea iubit, care este o suită de piese privind acest episod din viața sa. Acest* Capricio *este un exemplu de muzică biografică. Și să o găsești în opera lui Bach e ceva foarte interesant.*

Așadar, una dintre primele manifestări de distanțare între adevărul istoric și ceea ce se povestește în această carte este faptul că sejurul din Germania din 1950 a durat 6 săptămîni, însă datorită celor trăite în timpul acestei șederi, datorită explorării acestei Germanii baroce și în același timp medievale, a ceea ce rămînea din Sfîntul Imperiu Romano-Germanic și cu care puteam fi în comuniune în special datorită unei imense biblioteci ce se afla pe atunci la castelul din Harburg și din care măcar o parte se află acum în biblioteca universității din Augsburg, — ei bine, din pricina celor găsite în toate acestea, am transformat durata sejurului. În vreme ce șederea autentică a durat șase săptămîni, și sînt sigur de asta, șederea narată în carte durează șapte săptămîni. Aceasta deoarece în scriere există tot felul de lucruri care se constituie în grupuri de cîte șapte. Din cauza grupului de corespondență medievală și clasică considerabilă care este ordonat, integrat în cifra șapte. Cît privește pe cei care l-au citit pe Proust, se știe că cifra 7 joacă un rol în structura romanului În căutarea timpului pierdut, *că* În căutarea timpului pierdut *e compus din 7 părți, cu titluri deosebite și că există metafore ample care leagă între ele un număr de domenii, însă în special o metaforă ce revine de mai multe ori, care face legătura între curcubeu pe de o parte și gamă pe de alta, cele 7 culori ale curcubeului fiind legate de cele 7 note ale gamei. Este vorba de o «corespondență» în sensul baudelairian, extrem de tradițională în Occident. De altfel, din pricina rolului simbolic pe care îl joacă cifra 7, spunem că 7 e numărul culorilor din curcubeu, deoarece fiecare dintre noi știe foarte bine că numărul de culori deosebite ale curcubeului este fie nelimitat, sau că numai 6 culori sînt cu adevărat identificabile : violet, albastru, verde, galben, portocaliu și roșu. Dar noi adăugăm o a șaptea culoare pentru ca să fie șapte, adăugăm între violet și albastru o culoare care în franceză e numită indigo — nume al unei vopsele străvechi ; natural, și care are o mare vogă astăzi la țesăturile aduse din Africa, de exemplu, dar care este folosit ca nume de culoare numai în contextul curcubeului. Astfel încît se ajunge ca atunci cînd un scriitor folosește cuvîntul* indigo *sîntem aproape siguri că e vorba de o corespondență cu numărul 7 ce se ascunde în spatele cuvîntului.*

Așadar, în această carte tot felul de corespondențe sînt urmărite în jurul cifrei șapte. Și vorbesc despre șapte săptămîni, însă dacă folosesc termenul săptămînă ca o unitate de timp o fac, evident, pentru că săptămîna este un ansamblu de 7 zile și deoarece asta poate fi considerat ca exemplul prin excelență de grup de 7 elemente dispuse într-o anumită ordine. Deci am o povestire ce se va ordona în de șapte ori șapte săptămîni.

Apoi existau alte probleme și mai importante. Prin 1966—67, îmi aminteam prea bine că în timpul acelui sejur am visat foarte mult. Dar dacă îmi era și așa greu să îmi amintesc cele ce făcusem în timpul zilei la un moment dat, aveam cu atît mai multe dificultăți să îmi aduc aminte ce am visat în timpul nopții. Și dacă vreo fărîmă de vis mi-a putut rămîne în memorie, cum să fi fost cu putință ca peste 15 ani să știu în ce zi, în ce noapte visasem cutare scenă ? Și iată de ce am hotărît, din moment ce visul juca un rol esențial în această aventură, că nu puteam povesti ceea ce mi se întîmplase, ceea ce trăisem, fără să fac să intervină

vise. Că, totuși, nu puteam povesti visele exact cum le visasem. Era indispensabil pentru mine să născocesc vise pentru a le integra în aceste amintiri; asta pentru a face amintirile... autentice. Dacă vreți, la distanță de 15 ani am visat la visele visate cu 15 ani mai devreme. În mod firesc am vrut să leg strîns aceste vise de restul lucrării. Pentru a le lega strîns de restul lucrării am construit vise.

În general, ne închipuim că visul este contrariul unei construcții, că el reprezintă momentul cînd sîntem eliberați de sub domnia regulilor gramaticale, etc. Însă visul își are legile proprii, și ca să ajungi să imiți visul, ca să ajungi să inventezi visele trebuie, bineînțeles, să redescoperi, să regăsești regulile ce pot exista în interiorul acestor construcții. Dacă vreți, putem considera visul ca un gen literar și, natural, mai ales narareа visului e un gen literar. Acesta este un un punct asupra căruia voi reveni.

Așadar, am citit mult cu prilejul acestui sejur, am citit cărți ce se găseau în imensa bibliotecă; am citit și altele. În imensa bibliotecă a castelului din Harburg, aproape toate cărțile erau dinainte de 1800. Exista acolo o colecție imensă de cărți franțuzești din secolul al XVIII-lea, exista aproape tot ce se publicase în Franța în secolul al XVIII-lea, ceea ce constituie astăzi o adevărată comoară pentru cercetători fiindcă există o mulțime de lucruri foarte greu de găsit aiurea. Exista aproape tot ce se publicase în Franța cu excepția lucrărilor cele mai importante, care se găsiseră în biblioteca prinților dar fuseseră vîndute în cursul succesiunilor, deoarece înșeși familiile princiare cunosc de mult timp greutăți financiare. Astfel, existau toate romanele mărunte considerate pe vremea aceea lipsite de interes, dar nu mai existau nici operele lui Rousseau, nici cele ale lui Voltaire, nici cele ale lui Diderot, vedeți, ajunsese pe calea asta o bibliotecă lipsită de coroană. Dar mai existau multe alte lucruri. Iar după 1800, biblioteca era foarte incompletă. Nu citeam numai opere dinainte de 1800 ci și lucrări recente, anume lucrări din literatura germană a secolului XX. Îmi amintesc că am citit în timpul acelui sejur o parte din Iosif și frații săi *de Thomas Mann, partea care se petrece în Egipt. Mi-aduc aminte că am citit un roman științifico-fantastic de Franz Werfel care se numește, n-aș ști să pronunț în germană, care se numește* Steaua a ceea ce nu s-a născut. *Îmi amintesc de asemeni că am citit cartea lui Hermann Hesse* Jocul cu mărgele de sticlă. *Acestea mi-au fost lecturile contemporane.* Iosif în Egipt *a lui Thomas Mann și cartea lui Franz Werfel se regăsesc în cuprinsul cărții* Portretul artistului ca maimuțoi tînăr, *pe cînd, și n-aș mai putea astăzi să știu de ce, nu cred că este vorba de cartea lui Hermann Hesse, deși e lucru evident că există asemănări între această carte a mea și cartea lui Hesse. Dar dintre toate aceste cărți era una pe care am recitit-o, cel puțin am recitit anumite pasaje, o carte pe care o iubesc enorm, pe care o citesc din copilărie și pe care am citit-o mult, din nou, în anii din urmă, pe care am citit-o mult fiicelor mele, e vorba de* O mie și una de nopți *în traducerea lui Galland ***, prima tălmăcire europeană, traducerea franceză de la sfîrșitul secolului al XVII-lea.*

Visele care se găsesc în Portretul artistului... *sînt toate construite plecînd de la un pasaj din* O mie și una de nopți, *o povestire, povestirea celui de al doilea fiu de rege, povestire ce m-a uluit enorm totdeauna, deoarece asiști la preschimbarea unui tînăr prinț în maimuță. Dar acest prinț tînăr transformat în maimuță își face recunoscută omenia prin faptul că e capabil să scrie. Știe să scrie în arabă foarte bine și va sfîrși prin a redeveni om și redevine om tocmai pentru că e în stare să scrie.*

Deci această poveste mi s-a părut totdeauna a fi o alegorie a scrisului, de altfel întregul celor O mie și una de nopți *constituie o alegorie a scrisului.*

(Transcriere, traducere și note: Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

*** Galland, Antoine (1648—1715), orientalist francez, originar din Picardia. A efectuat trei călătorii în Orient unde a studiat turca, araba, persana. Din 1701, membru al Academiei inscripțiilor; din 1709, profesor de limba arabă la *Collège royal*. Opera sa cuprinde: *Jurnalul* călătoriei sale la Constantinopol (1672—1680); *Relatare asupra morții sultanului Osman* (1676); *Fabulele indiene ale lui Bidpai* (traducere); *Coranul* (traducere) și excelenta tălmăcire a celor *O mie și una de nopți* (1704—1717).

SYMPOSION

Hans Robert JAUSS *

AUS ALT MACH NEU ? TRADITION UND INNOVATION IN ÄSTHETISCHER ERFAHRUNG

DIN VECHI NOU ? TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN EXPERIENȚA ESTETICĂ

III

Die ästhetische, aber auch die epistemologische Präferenz des Neuen ist im Blick auf die Moderne seit Baudelaire, der damit zu ihrem Kronzeugen avancierte, wohl von keinem Kulturkritiker entschiedener in Frage gestellt worden als von Walter Benjamin.[32] Das Neue und das Immergleiche sind ihm zufolge nurmehr verkappte Kategorien des historischen Scheins. Ihre unerkannte Korrelation aufzudecken, sei die Aufgabe der materialistischen Geschichtsphilosophie «*Die Auflösung des historischen Scheins muss im gleichen Fortgang erfolgen wie die Konstruktion des dialektischen Bildes*» (WA V. 2, 1251). Die These dieser frühen Aufzeichnung, die das Passagen-Werk ausführen sollte, nimmt Nietzsches Idee einer ewigen Wiederkehr des Gleichen auf, in der sich der Historismus des 19. Jahrhunderts überschlage (D 8a, 3), um sie gegen den moralischen *Amor fati* wie gegen die moderne Ästhetik der *Nouveauté* zu kehren. Deren Protagonist habe ineins damit das falsche Bewusstsein der fortschrittsgläubigen Moderne dekouvriert, wie eine materialistische Lektüre seiner *Fleurs du Mal* erweisen werde : «*Das Moderne, die Zeit der Höle. Die Höllenstrafen sind jeweils das Neueste, was es auf diesem Gebiet gibt. Es handelt sich nicht darum, dass immer wieder das-*

Nici un alt critic al culturii nu a privit cu mai multă neîncredere decît Walter Benjamin preferința estetică, dar și cea epistemologică, pentru nou — dacă ne referim la epoca modernă, de la Baudelaire încoace, care a devenit și martorul principal al acesteia[32]. Noul și Invariabilul *sînt, după opinia sa, doar categorii camuflate ale aparenței istorice. Descoperirea relației nerecunoscute dintre ele ar fi sarcina filozofiei istoriei de orientare materialistă :* «Dizolvarea aparenței istorice trebuie să se desfășoare concomitent cu construirea imaginii dialectice» (Op. compl. V. 2, 1251). *Teza cuprinsă în această însemnare timpurie, care urma să fie dezvoltată în* Passagen-Werk, *reia ideea lui Nietzsche despre o veșnică revenire a ceea ce este identic, în care istorismul secolului al XIX-lea ar fi eludat (D 8a, 3), pentru a o îndrepta împotriva acelui* amor fati *moral cît și împotriva esteticii moderne a Noului* (Nouveauté). *Astfel, protagonistul acesteia ar fi descoperit dintr-o dată falsa conștiință a epocii moderne încrezătoare în progres, după cum o va dovedi lectura materialistă a operei sale* Les Fleurs du Mal : «Epoca modernă, vremea infernului. Chinurile iadului sînt pentru moment lucrul cel mai nou în acest domeniu.

---

* Continuare din nr. 2/1985 al *Revistei de Istorie și Teorie Literară*, pp. 142—146 (*n. red.*)

[32] Zitiert wird nach W. Benjamin : *Gesammelte Schriften* (Werkausgabe = WA), darin Bd. V. 1/2 : Das Passagen-Werk. Frankfurt 1982 (aus den «*Aufzeichnungen und Materialien*» mit Sigel und Nummer, aus den «*Ersten Entwürfen*» mit dem Sigel PP I und Nummer) ; Baudelaire nach *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, Paris 1951.

selbe" geschiet, geschweige dass hier von der ewigen Wiederkunft die Rede wäre. Es handelt sich vielmehr darum, dass das Gesicht der Welt gerade in dem, was das Neueste ist, sich nie verändert, dass dieses Neueste in allen Stücken immer das Nämliche bleibt. — Das konstituiert die Ewigkeit der Hölle. Die Totalität der Züge zu bestimmen, in denen das „Moderne" sich ausprägt, hiesse die Hölle darzustellen» (S. 1. 5 ; PP I, G 17). Nun bezeugt zwar auch schon die zeitgenössische Rezeption, dass Baudelaires Freunde der Anklage auf Immoralismus entgegentraten, indem sie den Verfasser der *Blumen des Bösen* als den *«Dante der dekadenten Epoche»* zu rechtfertigen suchten, *(«c'est du Dante athée et moderne, du Dante venu après Voltaire» ;* J 3a, 1). Und gewiss tritt in seinen neu gesehenen *«Landschaften des Ennui»* eine *«totenhafte Idyllik der Stadt»* (WA V 2, 55) in vielen Fazetten zu Tage. Doch der Höllenaspekt macht keineswegs schon die Totalität der Züge des Modernen in Baudelaires Hauptwerk aus. Es führt den Leser — um im dantesken Paradigma zu bleiben — auch durch ein modernes Purgatorium[33] und eröffnet ihm in den kontrastiven *«Landschaften der Ekstase»*[34] unverhofft Ruhepunkte des Eingedenkens und der künstlerischen Paradiese. Dabei schlägt die Erfahrung des Neuen und Neuesten mitnichten ständig und notwendig wieder ins Nämliche und Immergleiche oder ins Älteste (die gesuchte *«Urgeschichte»)* um. Baudelaires Ästhetik der *Nouveauté* behauptet ihren moralischen Anspruch in der Haltung einer explorativen, zwar enttäuschbaren, aber gleichwohl unversieglichen *Curiositas*. Der Schlussvers des letzten Gedichts seiner *Fleurs du Mal «Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau»* sollte nach Benjamin das Neue als *«Ursprung des Scheins»* und *«Quintessenz des falschen Bewusstseins» erkennen lassen»* (WA V, 1, 55). Dagegen spricht, dass Baudelaire hier ein berühmtes danteskes Paradigma erneuert hat : die letzte Fahrt, die Odysseus über die dem Menschen gesetzte Grenze, die Antipoden der alten Welt, hinausführt, unbekümmert um Hölle und Himmel, wie Baudelaire

Nu este vorba de faptul că se întîmplă „mereu același lucru" și cu atît mai puțin că s-ar pune problema unei veșnice reîntoarceri. Se poate spune dimpotrivă că fața lumii nu se schimbă niciodată în ceea ce are ea foarte nou și că acest Foarte Nou rămîne neschimbat în toate aspectele sale. Aceasta constituie eternitatea infernului. A defini totalitatea aspectelor în care se manifestă „epoca modernă" ar însemna a descrie infernul» *(S. 1. 5 ; PP I. G. 17). Chiar și receptarea contemporană demonstrează însă faptul că adepții lui Baudelaire s-au împotrivit acuzei de imoralitate, căutînd să-l justifice pe creatorul* Florilor răului ca pe un «Dante al epocii decadente» («c'est du Dante athée et moderne, du Dante venu après Voltaire» ; *J 3a, 1). Și, fără îndoială, în opera sa reconsiderată,* Peisajele plictisului, *apare, cu nenumărate fațete, o* «idilă mortuară» *a orașului* (Op. compl. *V 2, 55). Aspectul de infern nu constituie însă nicidecum totalitatea trăsăturilor modernismului în opera capitală a lui Baudelaire. El îl conduce pe cititor — pentru a rămîne la paradigma dantescă — și printr-un purgatoriu modern*[33] *și-i oferă în contrastantele* «peisaje ale extazului»[34] *nebănuite puncte de repaus ale meditației și ale paradisurilor artistice. În felul acesta, experiența* noului *și a ceea ce este* foarte nou *nu revine nicidecum în mod constant și necesar la* același lucru (das Nämliche) *și la* invariabilitate (das Immergleiche) *sau la ceea ce este străvechi (căutata* «preistorie»). *Estetica baudelairiană a Noului își susține exigențele morale de pe poziția unei* curiositas *explorative, care poate fi într-adevăr decepționantă, dar în același timp de nestăvilit. Versul final al ultimei poezii din* Les Fleurs du Mal — «Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau» — *ar permite, după părerea lui Benjamin, recunoașterea noului ca* «sursă a iluziei» *și* «chintesență a falsei conștiințe» (Op. compl. *V. 1, 55). Această idee este infirmată de faptul că Baudelaire a reînnoit aici o renumită paradigmă dantescă : ultima că-*

[33] Baudelaire selbst verteidigte sein Buch mit dem Argument, es werde in seiner *«terrible moralité»* verkannt, wenn man das Prinzip seiner Komposition nicht beachte : *«À un blasphème, j'opposerai des élancements vers le ciel ; à une obscénité, des fleurs platoniques... Livre destiné, à représenter l'agitation de l'esprit dans le mal»* (vgl. Vf., Ästhetische Erfahrung..., a.a.O., S. 848).

[34] Nach G. Hess : *Die Landschaft in Baudelaires Fleurs du Mal*, Heidelberg 1953.

provokativ zitiert: «*Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?*». Gerade das Neue vermag für Baudelaire das Alte wieder zitierbar zu machen und eine tote Vergangenheit wiederzuerwecken, wie er am Paradigma der Mode zeigt (Ed. Pl. 837 ff.). Das ist der von Benjamin verkannte Grund-impuls und die hermeneutische Funktion der Ästhetik der Nouveauté, mit der Baudelaire die Wendung vom Historismus zum Ästhetizismus vollzog. Sie widerspricht Benjamins Konzept der Regression der Moderne in ihre «Urgeschichte» im gleichen Masse, wie sie seiner Theorie vom „*Jetzt der Erkennbarkeit*» entspricht, für die er sie zu seinem Schaden nicht herangezogen hat.

Benjamins Ansatz zu einer «*Urgeschichte des 19. Jahrhunderts*» hat den schwerwiegenden Einwand Adornos herausgefordert: «Die Formel dass „*das Neue sich mit dem Alten durchdringt*" *ist mir höchst bedenklich im Sinne meiner Kritik am dialektischen Bild als einer Regression. Nicht wird darin aufs Alte zurückgegriffen, sondern das Neueste ist, als Schein und Phantasmagorie, selber das Alte*» (WA V. 2, 1132). Doch lässt sich aus dieser Kritik ein Wahrheitskern retten, wenn man sich an eine Umformulierung der Hauptthese hält, in der Benjamin den Gedanken einer Archäologie des 19. Jahrhunderts (die Suche nach urgeschichtlichen Formen, alias: Archetypen des kollektiven Unbewussten) verwirft and statt dessen erwägt: «*Nur wo das 19. Jahrhundert als originäre Form der Urgeschichte würde dargestellt werden, in einer Form also, in welcher sich die ganze Urgeschichte in solchen Bildern neu gruppiert, die* im vergangenen Jahrhundert zuständig sind (von mir gesperrt) *hat der Begriff von einer Urgeschichte des 19. Jahrhunderts seinen Sinn*» (N 3a, 2). Unsere Moderne hat im vorigen Jahrhundert — so lese ich diese Stelle — ihre spezifische Urgeschichte, oder anders gesagt: das 19. Jahrhundert mit dem nicht bewältigten Urerscheinen der Technik ist als Urgeschichte des Kommenden die «Antike» unserer Moderne! Dann wäre der naive Fortschrittsglaube, die bloss negative Sensation des Neuesten, nurmehr eine Traumform des Geschehens im Kollektivbewusstsein: «*Das träumende Kollektiv kennt keine Geschichte. Ihm fliesst der Verlauf des Geschehens als immer Nämlătorie a lui Odiseu — nepăsător față de infern sau paradis — dincolo de hotarele puse omului, antipozii lumii antice, după cum citează provocator Baudelaire:* «Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?» *Tocmai noul îi permite lui Baudelaire să facă Vechiul din nou citabil și să reînvie un trecut mort, după cum o arată prin paradigma modei (Ed. Pl. 837 ff.). Acesta este impulsul de bază, neînțeles de Benjamin, și funcția hermeneutică a esteticii noului* (nouveauté), *prin care Baudelaire a realizat trecerea de la istorism la estetism. Ea contrazice conceptul lui Benjamin privind regresul epocii moderne în propria sa «preistorie», după cum, în aceeași măsură, corespunde teoriei acestuia despre «prezentul parceptibilității»* (Jetzt der Erkennbarkeit) *pe care, în detrimentul său, nu a fructificat-o.*

Opinia lui Benjamin despre «preistoria secolului al XIX-*lea*» *a provocat o serioasă obiecție din partea lui Adorno:* «Afirmația potrivit căreia „Noul se întepătrunde cu Vechiul" mi se pare foarte îndoielnică, ținînd seama de critica mea adusă imaginii dialectice privită ca o regresiune. Nu se revine la trecut ci, ceea ce este foarte nou, ca aparență și fantasmagorie, este vechiul însuși" (Op. compl. *V. 2, 1132). Un sîmbure de adevăr poate fi salvat totuși din această critică, dacă se respectă o reformulare a tezei principale, în care Benjamin respinge ideea unei arheologii a secolului al XIX-lea (căutarea formelor preistorice, adică arhetipuri ale inconștientului colectiv), considerînd în schimb:* «Noțiunea de preistorie a secolului al XIX-lea are sens doar acolo unde acest secol ar fi prezentat ca formă originară a preistoriei, deci sub o formă în care întreaga preistorie se regrupează în imagini *aparținînd secolului trecut*» *(sublinierea îmi aparține) (N 3a, 2). Epoca noastră modernă își are preistoria sa specifică în secolul trecut — astfel interpretez eu citatul de mai sus — sau, altfel spus, secolul al XIX-lea, cu nestăvilita apariție a tehnicii, este preistoria a ceea ce avea să devină, «antichitatea» epocii noastre moderne! Atunci credința naivă în progres, senzația pur negativă a noului ar fi doar forma ireală a ceea ce se petrece în conștiința colectivă:* «Colectivitatea care visează nu are istorie. Cursul evenimentelor trece pe lîngă ea mereu

liches und immer Neuestes dahin. Die Sensation des Neuesten, Modernsten ist nämlich ebensosehr Traumform des Geschehens wie die ewige Wiederkehr des Gleichen» (S2, 1 ; PP I, M14). Das Erwachen aus den Kollektivträumen, der Moment der Auflösung des historischen Scheins, wäre dann durch Baudelaire, sein geschärftes Zeitbewusstsein durch den Moment des Erwachens markiert, der nach Benjamin identisch ist mit dem *«Jetzt der Erkennbarkeit»* (N. 18, 3), *«in dem die Dinge ihre wahre — surrealistische — Miene aufsetzen»* (N. 3 a, 3). Das würde dann nicht nur besagen, dass in den dialektischen Bildern der *Fleurs du Mal «das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt»* (N. 2a, 3), sondern auch, dass die *Blumen des Bösen* das Gegenwärtige schon aus der Antizipation des Zukünftigen — das gegenwärtige Paris schon als Ruine der bürgerlichen Gesellschaft und kapitalistischen Kultur sehen lassen.

Nimmt man diese Lesart an, so erübrigen sich die erzwungenen Versuche, an den *Fleurs du Mal* immer noch eine Durchdringung der Moderne mit der (klassischen) Antike zu erweisen, und entfällt der Vorwurf, das Fehlen einer Auseinandersetzung mit der klassischen Antike sei schwächster Punkt in Baudelaires Theorie der Moderne[35]. Dann hätte das *Passagen-Werk* nichts Geringeres als die grandiose Idee Maxime Du Camps verwirklichen können, *«d'écrire sur Paris ce livre que les historiens de l'antiquité n'ont pas écrit sur leurs villes»*. Benjamin hat im Kapitel : *«Antikisches Paris, Katakomben, démolitions, Untergang von Paris»* den lebensgeschichtlichen Moment dieser Inspiration stark hervorgehoben, aus der Du Camps grosses Realienbuch : *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX siècle* (1. Aufl. 1868) hervorgegangen sein soll, auch wenn er sie — als Topographie, die den Untergang der Weltstadt bedingte — noch nicht voll einzulösen vermochte (C 4). Du Camp, auf die Anneschimbat și mereu foarte nou. Ca și veșnica reîntoarcere a *identicului*, senzația de *foarte nou* și *foarte modern* este, așadar, o formă ireală a ceea ce se întîmplă» *(S 2, 1 ; PP I, M14). Trezirea din visele colective, momentul de disoluție a aparenței istorice, ar fi marcată atunci prin Baudelaire, iar acuta sa conștiință a timpului prin momentul trezirii care, după Benjamin, este identic cu* «prezentul perceptibilității» *(N 18, 3)* «în care lucrurile iau înfățișarea lor reală suprarealistă» *N 3a, 3). Aceasta nu ar însemna doar că în imaginile dialectice din* Les Fleurs du Mal «trecutul și prezentul se reunesc fulgerător într-o constelație» *(N 2a, 3) ci, de asemenea, că* Florile răului *lasă să se vadă prezentul din anticiparea viitorului — Parisul contemporan, deja ca ruină a societății burgheze și a culturii capitaliste.*

Dacă acceptăm această interpretare, atunci încercările forțate de a dovedi, prin exemplul oferit de Les Fleurs du Mal, *existența unei întrepătrunderi a* modernului *cu* anticul *(clasic) devin de prisos, iar reproșul că absența unui conflict cu antichitatea clasică ar fi punctul cel mai slab al teoriei baudelairiene privitoare la epoca modernă cade de la sine*[35]. *În acest caz,* Passagenwerk *ar fi putut pune în practică nici mai mult nici mai puțin decît grandioasa idee a lui Maxime Du Camp:* «d'écrire sur Paris ce livre que les historiens de l'antiquité n'ont pas écrit sur leurs villes». *În capitolul* «Antikisches Paris, Katakomben, démolitions, Untergang von Paris», *Benjamin a insistat în mod deosebit asupra momentului biografic al inspirației care se presupune că ar fi stat la baza marii cărți despre fapte reale a lui Du Camp :* Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX siècle *(ed. I, 1868), chiar dacă — privită ca o topografie care determina decăderea metropolei — el era încă incapabil să o respecte întru totul (C4). Așteptînd*

[35] Benjamins Behauptung : *«Die Antike von Baudelaire ist die römische. Nur an einer Stelle ragt die griechische Antike in seine Welt hinein»* (WA I. 2, 593) widerlegt schon ein Durchmustern der Thematik in den *Fleurs du Mal*. Das Gedicht *Le Cygne*, für Benjamin Prototyp der Durchdringung der Moderne mit der Antike, zitiert Andromache, *Lesbos* und *Femmes damnées* Sappho, Delphine und Hyppolyte ; was darüber hinaus noch antikisch erscheinen mag, verweist in eine mythische Vorwelt : *J'aime le souvenir de ces époques nues, La vie antérieure, La Géante*. Damit ist der Katalog schon zu Ende. Der Dandy als *«letzter Schimmer des Heroischen in Zeiten der Dekadenz»* (WA I, 2, 599) vermag das schwerlich aufzuwiegen. Dieses negative Fazit war auch nicht anders zu erwarten, nimmt man den provokativen Satz aus dem *Salut public* ernster als es Benjamin tat, obschon er ihn an das Ende von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* rückte : *«Keine Tragödien mehr ! Schluss mit der Geschichte des alten Rom ! Stehen wir heute nicht grösser als Brutus da ?»* (ebd., 604).

fertigung einer Brille wartend und zum ersten Mal schockartig sein Gealtertsein gewahrend, hatte im Nachsinnen über *«cette loi de l'inévitable destruction qui gouverne toute chose humaine»* auf dem Pont Neuf die plötzliche Erleuchtung, als sein krönendes Alterswerk das Buch über Paris zu schreiben, das man zu Zeiten des Perikles über Athen, zu Zeiten Cäsars über Rom — die untergangenen Städte der Antike — hätte schreiben können [36]. Hier ist nicht einfach *«die antike Inspiration (...) höchst bezeichnend»*, sondern viel mehr noch der antizipierte Untergang der modernen Weltstadt. Benjamin kommt darauf in einer späteren Aufzeichnung zurück: *«Die Phantasien vom Untergang von Paris sind ein Symptom davon, dass die Technik nicht rezipiert wurde. Aus ihnen spricht das dumpfe Bewusstsein, dass mit den grossen Städten die Mittel heranwuchsen, sie dem Erdboden gleich zu machen»* (C 7a, 4). Der heutige Leser dürfte sich — wie mir scheint — nichts mehr wünschen, als dass Benjamin mit seinem unvergleichlichen diagnostischen Blick für das noch nicht bewusste, verdrängte oder vergessene Wissen im mytischen Traditionsraum einer Zeit diese kapitale Einsicht in seinem *Passagenwerk* hätte aufnehmen und zu einer Hauptlinie seiner Urgeschichte der Kommenden Moderne hätte ausbauen können. Sie wäre der Prüfstein seiner Theorie des dialektischen Bildes geworden, die von der neuen, dialektischen Methode der Historik fordert: *«mit der Intensität eines Traumes das Gewesene durchzumachen, um die Gegenwart als die Wachwelt zu erfahren, auf die der Traum sich bezieht»* (PP I, F, 7). Diese *«kopernikanische Wendung»*, mit der *«der Kontemplation der Prozess gemacht werden (soll)»* (PP I, Q 6), setzt nicht allein voraus, dass im *«Jetzt der Erkennbarkeit»* das Vergangene in dem begriffen wird, was es im Gegenwärtigen bedingt. Sie setzt ineins damit voraus, dass die Konstellation von Jetztzeit und Geschichte in der Bruchstelle eines Erwachens erkannt wird (N 18, 4), das den Schein der epischen Kontinuität (der *«Tradition der Sieger»*) aufhebt (PP I, 081) und den dialektischen Umschlag ins politische Handeln ermöglicht (PP I, O 56). Dazu möchte ich anmerken: das *«Jetzt der Erkennbarkeit»* ist ästhetischer, das *«Jetzt des Erwachens»*

executarea unei comenzi de ochelari și devenind pentru prima oară conștient de propria sa îmbătrînire, în timp ce sta pe Pont Neuf și medita la «cette loi de l'inévitable destruction qui gouverne toute chose humaine», *Du Camp a avut brusca inspirație de a scrie, ca o încununare a operei sale de maturitate, o carte despre Paris, carte ce s-ar fi putut scrie în vremea lui Pericle sau Cezar despre Atena sau Roma, orașele prăbușite ale antichității* [36]. *Nu doar inspirația antică este aici* «în cel mai înalt grad semnificativă», *ci cu mult mai mult anticipata decădere a capitalei moderne. Benjamin revine asupra acestui aspect într-o însemnare ulterioară:* «Fanteziile despre decăderea Parisului sînt un simptom al faptului că tehnica nu era receptată. Prin ele vorbește conștiința surdă, că odată cu marile orașe creșteau și mijloacele care să le facă una cu pămîntul» *(C 7c, 4). După cum mi se pare, cititorul de astăzi n-ar trebui să dorească nimic altceva, decît, ca Benjamin, cu inegalabila sa capacitate de diagnosticare a cunoașterii încă inconștiente, refulate sau uitate în miticul spațiu al tradiției, să fi putut prelua, în* Passagenwerk, *această judecată capitală și s-o fi desăvîrșit ca direcție principală a teoriei sale despre preistoria epocii moderne care urma să se instaureze. Ea ar fi devenit piatra de încercare a teoriei sale privind reprezentarea dialectică, teorie care pretinde de la noua metodă, dialectică, a istoriei să parcurgă,* «cu intensitatea visului, trecutul, pentru a putea percepe prezentul ca lume reală la care visul se referă» *(PP I, F, 7). Această* «cotitură copernicană» *prin care* «trebuie să se facă procesul contemplației» *(PP I, Q 6), nu presupune numai că, în* «prezentul perceptibilității *(Jetzt* der Erkennbarkeit)», *trecutul este înțeles tocmai prin ceea ce el condiționează în momentul prezent. Ea presupune totodată faptul că acea constelație a timpului prezent și a istoriei este identificată în chiar locul rupturii produse de o trezire care anulează aparența continuității epice (a* «tradiției învingătorilor») *(PP I, 081) și înlesnește trecerea dialectică spre acțiunea politică (PP I,*

[36] De facto findet sich die Inspiration des antizipierten Untergangs der Weltstadt noch nicht im Vorwort, sondern erst am — sehr viel späteren — Schluss des Werkes von Du Camp, wie Karlheinz Stierle anmerkte, der in seinem bald abgeschlossenen Buch: *«Die Lesbarkeit der Stadt»* auch der Spur der Vision des untergehenden Paris nachgehen wird.

theologischer Herkunft. Und in beiden Begriffen kehrt der Gegensatz von Spur und Aura wieder, ohne eine letzte dialektische Lösung zu finden: «*Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterliess. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser*» (M 36, 4).

Ein dialektisches Bild «*ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt*» (N 2a, 3). Diese Definition wird hernach wie folgt erläutert: «*Der historische Index der Bilder sagt nämlich nich nur, dass sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, dass sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen*» (N 3, 1). Erkennbarkeit wird hier nicht nur beiläufig als Lesbarkeit verstanden, denn die Erwartung: «*Jeder als Möglichkeit begriffene geschichtliche Augenblick macht Möglichkeiten der Geschichte frei. Jede freigemachte Möglichkeit der Geschichte kommt der Möglichkeit der Gegenwart zu Hilfe*»[37] erfüllt sich bei literarischen Texten am evidentesten, bei denen jede grössere Rezeptionsgeschichte zeigt, dass nicht jede Frage zu jeder Zeit an den Text gestellt", seine Sinnfülle nicht von Anbeginn erkannt werden konnte, sondern erst fortschreitend erschliessbar war — in dem Masse, wie seine mögliche Bedeutung im Horizontwandel der Erfahrung und oft gegen die Tradition, immer wieder neu und anders verstanden und lesbar wurde. Benjamin hat damit die erst 30 Jahre später sich durchsetzende Rezeptionsästhetik antizipiert. Darum hat Gerhard Kaiser im Blick auf die *Geschichtsphilosophischen Thesen* und auf den *Fuchs-Essay* zu Recht angemerkt, «*dass die Vorstellung des Heliotropismus an der Kunst- und Kulturgeschichte gewonnen ist, nämlich an der Rezeption der Werke und Texte*»[38]. In der Tat entspricht die im Vergangenen ruhende Hoffnung: «*Wie Blumen ihr Haupt nach der Sonne wenden, so strebt kraft eines Heliotropismus geheimer Art, das Gewesene der Sonne sich zuzuwenden, die am Himmel der Geschichte im Aufgehen ist*» (I. 2, 694) der im Werk verborgenen Bedeutung, die darauf wartet, im Lichte eines späteren Werkes zutage zu treten. Darum *O 56). Aici aș dori să mai menționez:* «prezentul perceptibilității» *este de origine estetică, iar* «prezentul trezirii» *este de origine teologică. Și în cazul ambelor concepte revine opoziția dintre amprentă și aură, fără a se găsi o ultimă soluție dialectică:* «Amprenta este un fenomen al apropierii, oricît de îndepărtat ar fi ceea ce a lăsat-o. Aura este simptomul unei depărtări, oricît de apropiat ar fi ceea ce a provocat-o. În cazul amprentei ajungem în posesia faptului, în cazul aurei, pune el stăpînire pe noi» *(M 36, 4).*

O reprezentare dialectică «este aceea în care trecutul se unește fulgerător, într-o constelație, cu prezentul» *(N 2a, 3). Această definiție este explicată apoi după cum urmează:* «Indicele istoric al reprezentărilor nu arată numai faptul că ele aparțin unui anumit timp, ci, înainte de toate, că ele devin inteligibile abia într-un moment anumit» (N. *3, 1). Aici, perceptibilitatea nu este înțeleasă în mod întîmplător drept inteligibilitate, deoarece dezideratul:* «Fiecare moment istoric perceput ca o posibilitate degajează calea unor posibilități ale istoriei. Fiecare posibilitate,degajată, a istoriei vine în ajutorul posibilității prezentului»[37] — se *realizează în modul cel mai evident în cazul textelor literare, orice istorie mai importantă a receptării acestora dovedind că un text nu poate răspunde la orice întrebare, pusă în orice moment, iar multitudinea sensurilor sale nu se dezvăluie de la bun început, ci progresiv, în măsura în care semnificația sa posibilă în perspectiva schimbării de orizont a experienței, și deseori împotriva tradiției, devenea inteligibilă și lizibilă într-un mod mereu nou și diferit. Benjamin a anticipat în felul acesta estetica receptării care avea să se impună abia cu 30 de ani mai tîrziu. De aceea Gerhard Kaiser, referindu-se la Geschichtsphilosophische Thesen și la* Fuchs-Essay, *observă pe bună dreptate că* «ideea heliotropismului reprezintă un cîștig pentru istoria artei și a culturii adică pentru receptarea operelor și textelor»[38]. *Într-adevăr, speranța întemeiată pe ceea ce aparține trecutului:* «Așa cum florile își îndreaptă chipul spre soare, tot astfel, în virtutea unui heliotropism tainic, trecutul tinde

[37] G. Kaiser: «*Benjamins 'Geschichtsphilosophische Thesen'*», in: *Antithesen — Zwischenbilanz eines Germanisten*, Frankfurt 1973, S. 241/2 (nach P. Szondi: «*Hoffnung im Vergangenen...*»).

[38] Ebd., S. 217/8.

konnte Benjamin auch sagen: «*Die Rezeption grosser, vielbewunderter Kunstwerke ist ein* ad plures ire» (N. 7a, 4), in einer Gleichsetzung der ästhetischen Erfahrung mit einer religiosen Vorstellung (die Formel meinte in Rom die Toten!), die für sich selber spricht. Die ästhetische Herkunft der an den historischen Dialektiker gerichteten Forderung: «*der kritischen Konstellation sich bewusst zu werden, in der gerade dieses Fragment der Vergangenheit mit gerade dieser Gegenwart sich befindet*» erhellt nicht zuletzt auch aus dem *Fuchs-Essay*. Sie wird dort am Beispiel von Werken der Kunst eingeführt, die ihre Vorgeschichte mit ihrer Nachgeschichte integrieren: «*eine Nachgeschichte, kraft deren auch ihre Vorgeschichte als in ständigem Wechsel begriffen erkennbar wird. Sie lehren ihn, wie ihre Funktion ihren Schöpfer zu überdauern, seine Intentionen hinter sich zu lassen vermag; wie die Aufnahme durch seine Zeitgenossen ein Bestandteil der Wirkung ist, die das Kunstwerk heute auf uns hat, und wie die letztere auf der Begegnung nicht allein mit ihm, sondern mit der Geschichte beruht, die es bis auf unsere Tage hat kommen lassen*» (WA II. 2, 467).

Die Forderung, die das Programm der späteren Rezeptionsästhetik *in nuce* kaum übertreffbar antizipiert, lässt sich als «*kopernikanische Wendung*» von der Kontemplation zur Vergegenwärtigung des Vergangenen auch mit der Dialektik von Aura und Spur begreifen. Das wäre die kontemplative Einstellung auf die Erscheinung einer Ferne gerichtet, in der sich die Aura unser bemächtigt, die dialektische hingegen auf die produktive Vergegenwärtigung des Fernen, in der das «*Eingedenken*» der Sache habhaft zu werden sucht (in der kritischen Konstellation, die eine bewusste Aneignung des Vergessenen erfordert, bei der nicht genügt, dass «*das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft*», N 2a 3). Benjamin hat diese Folgerung indes nicht gezogen, sondern offensichtlich versucht, im «*Jetzt der Erkennbarkeit*» doch noch ein auratisches Moment zu bewahren. Die Definition: «*Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt*» wird überraschend und hier zunächst uneinsichtig erläutert: «*Bild ist Dialektik im Stillstand*» (N. 2a, 3). In der produktiven Rezeption von Kunstwerken kommt die Dialektik ge-

8 — Revista de istorie și teorie literară

să se îndrepte spre soarele care stă să răsară pe firmamentul istoriei» *(I, 2, 694)* — *corespunde semnificației ascunse într-o operă literară, semnificație care așteaptă să apară în lumina unei opere ulterioare. Acesta a fost motivul care i-a permis lui Benjamin să afirme:* «Receptarea marilor, mult admiratelor opere de artă este un *ad plures ire*» *(N 7, 4), într-o echivalare a experienței estetice cu o reprezentare religioasă (formula se referea, în Roma, la morți), care pledează pentru ea însăși. Clarificarea originii estetice a dezideratului adresat dialecticienilor istoriei:* «de a deveni conștienți de constelația critică în care se află tocmai acest fragment al trecutului cu tocmai acest prezent», *rezultă, nu în ultimul rînd, și din* Fuchs-Essay. *Ea este introdusă aici cu ajutorul exemplelor oferite de unele opere de artă care integrează preistoria și postistoria lor:* «o postistorie în virtutea căreia și preistoria, concepută ca fiind într-o permanentă transformare, devine recognoscibilă. Ele îi arată modul în care funcția lor poate să supraviețuiască creatorului și să depășească intențiile acestuia; felul în care receptarea de către contemporani devine o componentă a efectului pe care opera de artă îl are astăzi asupra noastră și cum acest efect nu se bazează numai pe întîlnirea cu opera de artă, ci și cu istoria care i-a permis să ajungă pînă în zilele noastre» *(WA II, 2, 467).*

Dezideratul care anticipă într-un mod greu de depășit programul ulterioarei receptări estetice in nuce *poate fi înțeles, și prin intermediul dialecticii aurei și amprentei, ca o* «cotitură copernicană» *de la contemplarea la reactualizarea trecutului. Atitudinea contemplativă ar fi orientată atunci spre viziunea unei depărtări, în care aura pune stăpînire pe noi, pe cînd cea dialectică ar fi orientată spre reactualizarea productivă a depărtării, în care* «amintirea» *încearcă să devină stăpînă pe situație (în constelația critică, care pretinde o asimilare conștientă a ceea ce a fost uitat și căreia nu-i este suficient faptul că* «prezentul își aruncă lumina asupra trecutului», *N 2a 3). Benjamin nu a ajuns însă la această concluzie ci a încercat, în mod evident, să mai păstreze totuși, în* «prezentul perceptibilității», un moment auratic. *Următoarea definiție:* «Reprezentarea este ceea ce asociază fulgerător, într-o con-

rade nicht zum Stillstand : das Jetzt der Lesbarkeit impliziert noch andere, zukünftige Lesbarkeiten. Warum soll nicht auch für die Geschichte gelten, was für die Partialität aller Rezeption in der Kunst evident ist ? Offenbar darum, weil hier — beim Schritt vom Ästhetischen zum Politischen — ein theologisches Paradigma zu Hilfe gerufen wurde : die messianische Stillstellung des Geschehens (WA I. 2, 703). Warum soll Geschichte aber stillgestellt werden, kraft welcher Hoffnung, zu welchem Ende ?

Die *Geschichtsphilosophischen Thesen* machen den Rekurs auf die messianische Theologie augenfällig : «*Die Vergangenheit führt einen zeitlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. (...) Wir sind auf der Erde erwartet worden. Uns ist mit jedem Geschlecht, das vor uns war, eine schwache messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat*» (II). Hier hat Benjamin das rezeptionsästhetische Paradigma mit dem theologischen kurzgeschlossen : die Erlösung des Vergangenen tritt an der Stelle des Werks, dem der Interpret seine bisher unerkannte Bedeutung für die Gegenwart erschliesst. Die messianische Kraft, hat indes mehr zu erbringen als der Interpret. Sie soll nicht nur ein Werk aus dem Lebenswerk oder aus seiner Epoche, nicht nur eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herausprengen (XVII), sondern nicht innehalten, «*bis die ganze Vergangenheit in einer historischen Apokatastasis in die Gegenwart eingebracht ist*» (N 1a, 3). Diese Hoffnung steht zunächst unter der Klausel : «*Freilich fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zu. Das will sagen : erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden*» (III). Am Ende wird diese Klausel aber wieder in einer verschärften Bestimmung der Koinzidenz von Jetztzeit und Geschichte aufgehoben : nicht erst ein zukünftiger Endzustand, schon jeder gelebte und stillgestellte Augenblick kann für die Erlösung der Menschheit der jüngste Tag (III) oder — wie für die Juden, denen es untersagt war, der Zukunft nachzuforschen — «*die kleine Pforte (sein), durch die der Messias treten konnte*» (XVIII B).

Wenn hier — wie Gerhard Kaiser bemerkt — die Resurrektion der Geschichte eine Hoffnung erfüllen soll, die Adorno, Horkheimer, Marcuse und

stelație, trecutul și prezentul», *este explicată în mod surprinzător și, înainte de toate, fără înțelegere :* «Reprezentarea înseamnă dialectică în stare de repaus» *(N 2a, 3). În receptarea productivă a operelor de artă, dialectica, tocmai, nu ajunge în stare de repaus : modul de lectură care aparține prezentului implică și alte moduri de lectură, viitoare. De ce să nu fie valabil și pentru istorie ceea ce este evident pentru parțialitatea oricărei receptări în artă ? Evident, din cauză că aici — la trecerea de la estetic spre politic — s-a apelat la o paradigmă teologică : suspendarea mesianică a acțiunii (WA I. 2, 703). De ce să fie suspendată însă istoria, în virtutea căreia speranțe, cu ce scop ?*

Referirea la teologia mesianică devine evidentă în Geschichtphilosophischen Thesen : «Trecutul dispune de un indice temporal, datorită căruia este îndreptat spre mîntuire. (...) Noi am fost așteptați pe pămînt. Fiecare generație care ne-a precedat ne-a dăruit o plăpîndă forță mesianică, asupra căreia trecutul ridică pretenții» *(II). Benjamin a produs aici un scurtcircuit între paradigma receptării estetice și cea teologică : mîntuirea trecutului ia locul operei, căreia interpretul îi descoperă semnificația — pînă acum necunoscută încă — pentru prezent. Forței mesianice îi revine însă un rol mai mare decît interpretului. Ea nu trebuie doar să disloce o operă dintr-o creație de o viață sau din epoca care i-a dat naștere, și nici o anumită perioadă din desfășurarea omogenă a istoriei (XVII), ci să nu se oprească* «pînă în momentul cînd întregul trecut este adus, printr-o apocatastază istorică, în prezent» *(N. 1a, 3). Această speranță are însă următoarea clauză :* «Firește că numai unei omeniri mîntuite trecutul ei îi revine în întregime. Aceasta înseamnă că : numai pentru omenirea mîntuită, trecutul ei a devenit citabil în oricare din momentele sale» *(III). În cele din urmă, această clauză este însă anulată printr-o mai acută determinare a coincidenței dintre prezent și istorie : nu numai o stare finală, care aparține viitorului, ci fiecare clipă trăită și păstrată poate fi, pentru mîntuirea omenirii, ziua judecății de apoi (III) sau — ca pentru iudei, cărora le era interzisă cercetarea viitorului —* «mica poartă prin care putea să pășească Mesia» *(XVIII B).*

Dacă aici — după cum observă Gerhard Kaiser — resurecția istoriei trebuie să îm-

Bloch in eine Resurrektion der gefallenen Natur setzten, ist Benjamins Lösung durch einen letzten Widerspruch erkauft: das «*Jetzt der Erkennbarkeit*» und der «*Augenblick des Erwachens*» sind nicht mehr dialektisch zu vermitteln. Das Jetzt der Erkennbarkeit, in dem eine bestimmte Zeit der unterdrückten Vergangenheit zur Lesbarkeit gelangt, setzt einen bewussten Zugriff, mithin das Ergreifen der Spur voraus, um der Sache — der verschütteten Erfahrung habhaft zu werden. Das Jetzt des Erwachens hingegen ist für das historische Subjekt unverfügbar; es setzt einen *Kairos*, das unvorgreifliche Sich-Öffnen der Pforte voraus, durch die der Messias eintreten kann, mithin «*die Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft*». Dieser Widerspruch durchzieht das ganze Passagenwerk wie die *Geschichtsphilosophischen Thesen* in Gestalt von dialektischen Bildern, die das Jetzt der Erkennbarkeit bald im aktiven, bald im passiven Sinn erläutern. Dem «*Heraussprengen*» (XVII) steht das «*Zufallen*» der Vergangenheit (III), dem gewaltsamen «*Tigersprung ins Vergangene*» (XIV) das gewaltlose «*Eingedenken*» (XVIII B), dem kritisch-destruktiven Zitieren (N 11, 3) das erlösende Zitierbarwerden (III), dem herausgesprengten Fragment die monadologische Struktur des historischen Gegenstands (N 10, 3) und diesem in seiner Singularität wiederum die Apokatastasis der ganzen Vergangenheit (N 1a, 3), schliesslich die uns mitgegebene, obschon schwache messianische Kraft (II) dem Kommen des Grösseren gegenüber, mit dem erst vollbracht werden kann, wofür der Geschichtsschreiber (und offenbar auch der Handelnde?) nur im Vergangenen, nicht im Zukünftigen den Funken der Hoffnung anfachen darf (VI).

Eine Lösung dieses Widerspruchs ist weder im unvollendeten Passagen-Werk noch in der ausführlichen Essays in Sicht. Vielleicht ist darin einer der Gründe zu sehen, warum der Text — und mit ihm der grösste, lebenslang verfolgte Plan Walter Benjamins — die auratische Gestalt eines «Werks» nicht erreicht hat und — seiner Einsicht in die Dialektik von Spur und Aura gemäss — auch nicht erreichen konnte. Dies mindert seinen Rang als einzigartiger Kommentar einer Zeit des Unheils, die nunmehr als Vorgeschichte des gegenwärtigen *Fin de Siècle* lesbar *plinească o speranță, pe care Adorno, Horkheimer, Marcuse și Bloch și-au întemeiat-o pe o resurecție a naturii, soluția lui Benjamin este dobîndită cu prețul unei ultime contradicții:* «prezentul perceptibilității» (Jetzt der Erkennbarkeit) *și* «clipa trezirii» (Augenblick des Erwachens) *nu mai pot fi conciliate dialectic. Prezentul perceptibilității, în care un anumit interval al trecutului reprimat devine descifrabil, presupune o intervenție conștientă și, prin urmare, și identificarea amprentei, pentru a se ajunge astfel în stăpînirea problemei — și anume a experienței îngropate. Prezentul trezirii, dimpotrivă, nu este accesibil subiectului istoric; el presupune existența unui* Kairos, *deschiderea neanticipată a porții prin care poate păși Mesia, prin urmare* «viziunea unei depărtări, oricît de aproape s-ar afla ceea ce îi dă naștere». *Această contradicție străbate întregul* Passagenwerk *ca și acele* Geschichtsphilosophische Thesen *sub aspectul unor imagini dialectice care interpretează, cînd într-un sens activ, cînd într-un sens pasiv, prezentul perceptibilității. «Dislocării» (XVII) îi este opusă «integrarea» trecutului (III); violentului* «salt de tigru în trecut» *(XIV), păşnica* «aducere aminte» *(XVIII B); citării critic-distructive (N 11, 3), izbăvitoarea citabilitate (III); fragmentului dislocat, structura monadologică a obiectului istoric (N 10, 3) și acestuia, în singularitatea sa, apokatastasis-ul întregului trecut (N 1a, 3); în sfîrșit, forței mesianice, deși plăpînde, care ne-a fost transmisă (II), instaurarea măreției cu ajutorul căreia poate fi înfăptuit acel lucru pentru care istoricul (și chiar cel care acționează?) poate aprinde — numai în trecut, nu și în viitor — scînteia speranței (VI).*

O soluționare a acestei contradicții nu poate fi văzută nici în scrierea Passagenwerk, *care nu a fost terminată, și nici în eseurile detaliate. Poate că aici trebuie căutată una din cauzele datorită cărora textul — și odată cu el cel mai mare plan al lui Walter Benjamin, urmărit de-a lungul întregii sale vieți, — nu a dobîndit aureola unei «opere» și — datorită considerațiilor sale cu privire la dialectica amprentei și aurei — nici nu putea să o dobîndească. Acest lucru nu îi diminuează însă nicidecum rolul de comentar unic al unui timp al dezastrului, care poate fi interpretat, de acum înainte, ca preistorie a actualului «Fin de Siècle». Cu prognoza sa clarvăză-*

wird, mitnichten. Mit seiner hellsichtigen Prognose : «*Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Dass es „so weiter" geht, ist die Katastrophe*» (N 9a, 1) und als Dokument einer «*Suche nach der verlorenen Zeit, die eine Suche nach der verlorenen Zukunft war*» [39], hinterlässt es eine grosse Spur, die wieder aufgenommen werden sollte, wenn es uns darum geht, das Verhältnis von Tradition und Innovation im «*Jetzt der Erkennbarkeit*» neu zu bestimmen.

toare : «Noțiunea de progres trebuie fondată pe ideea catastrofei. Că astfel merge „mai departe" este catastrofa» *(N 9a, 1) și, de asemenea, ca document al unei* «căutări a timpului pierdut, care a fost o căutare a viitorului pierdut» [39], *acest comentar lasă o urmă considerabilă, al cărei fir ar trebui reluat, dacă vrem să determinăm, într-un nou mod, relația dintre tradiție și inovație în cadrul* «prezentului perceptibilității».

Versiunea românească :
Mariana MACAREVICI

«CARTEA OLTULUI» — DUPĂ PATRU DECENII

Să dedici o carte unui rîu ! Este o îndrăzneală asemănătoare oarecum cu cea a lui Mihail Sadoveanu atunci cînd s-a hotărît să dea prin *Baltagul* un alt chip celei mai expresive balade a acestor plaiuri. *Cartea Oltului*, cu cadența ei de poem epopeic, cu relevanta ei meditație filosofică, este «romanul» unui popor cu destin tumultuos, care-și iubește apele și munții cu o dragoste plină de măreție. Mutînd un rîu în spațiul literaturii Geo Bogza i-a dat trăsături de erou național și a creat prin el — cum s-a spus adesea — unul dintre cele mai insolite personaje literare.

La patru decenii de la apariția acestei capodopere a literaturii noastre contemporane am considerat necesar să consemnăm evenimentul printr-un succint *sondaj de opinie* la care au acceptat să ia parte D. R. Popescu și Dan Hăulică, Eugen Simion și Ioan Grigorescu, cărora li s-a alăturat muzicologul Iancu Dumitrescu. Declarațiile lor sînt transcrise aici după bandă de magnetofon *.

Constantin VIȘAN

Eugen SIMION :

S-au împlinit patruzeci de ani de la apariția acestei cărți neobișnuite în literatura română. Neobișnuită întîi prin stilul ei, și, în al doilea rînd, prin forța de cuprindere și capacitatea ei poetică. O carte despre un fluviu, monografia unei ape, un fals reportaj care se transformă într-un poem cosmogonic, într-un stil, pe care, repet, literatura română nu-l mai cunoscuse pînă atunci. Cartea Oltului *este, de fapt, un poem al vîrstelor geologice și dacă este să-i căutăm un model, trebuie să ne întoarcem la romantici și la voința lor de totalitate, la spiritul lor obsedat de plenitudine și la spiritul lor bolnav, cum s-a zis, de incompletitudine. Bogza vine în prelungirea acestui model cu o sensibilitate nouă, o sensibilitate modernă, acut modernă, anxioasă și — în același timp — cu o poezie nouă. Natura nu mai este pentru el, ca pentru Hogaș, de pildă, un decor, un prilej de excursii intelectuale și de descripții fastuoase. Natura nu mai este nici «o stare de suflet», cum a zis un filosof. Natura bogziană este un spațiu al arhetipurilor, o ființă mitică. De aceea, poetul nu* descrie, *nu* evocă *locurile pe care le traversează, de la izvor la vărsare, Oltul ; poetul înfățișează o lume stranie și eternă, lumea unei geologii fabuloase și-n legătură cu ea, o altă lume, pieritoare, a țăranilor care și-au croit viața într-o uriașă matrice și au împrumutat ceva din calitățile ei.*

Dar Cartea Oltului *este, mai ales o «carte» a analogiilor uluitoare, un poem, cum am zis, al corespondențelor cosmice. Oltul nu este un rîu banal, ci o ființă* cezarică, *cînd liniștită, cînd impetuoasă, distrugătoare, un simbol, pe scurt, al devenirii ființei, al nașterii și al morții. Un țăran de pe malurile Oltului, este, în închipuirea lui Bogza, un preot de pe vremea lui Burebista ; un pietroi banal este fructul unei uriașe împerecheri cosmice ; bivolii toropiți de căldură au o măreție astrală, par niște stînci izgonite dintr-un paradis acvatic.*

---

[39] P. Szondi : *Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin»* (1961), in : *Satz und Gegensatz*, Frankfurt 1964, S. 90.

* *Paginile de față au fost radiodifuzate în emisiunea* Dialoguri culturale *din 20 decembrie 1985. Îi adresăm mulțumirile noastre realizatorului acestei emisiuni, Constantin Vișan, care ne-a pus la dispoziție textul înregistrării* (n. red.).

Surprinde aici, și peste tot în literatura lui Geo Bogza, marea sinceritate a confesiunii, implicarea totală a ființei și totodată surprinde și încîntă spiritul nostru puterea poetului de a fantaza. Bogza nu scrie, el oficiază, nu vorbește despre lucruri umile, glăsuiește despre elemente care se leagă de marele univers. El ridică totul la puterea cosmosului, privește obiectele după ce și-au căpătat frumusețea primordială. Rareori se vede la un poet modern o asemenea nevoie de miracol, rareori un spirit arată așa de mare nevoie de a supradimensiona faptele banale ale existenței. Iau din Cartea Oltului *exemplul paginilor despre aventura norilor, tragica aventură a norilor. Mai întîi o analogie. Norii prefigurează o corabie încărcată cu elefanți cenușii. Apoi vine vorba de Cavalerul Tristei Figuri, de urși și de vulturi, de pachiderme, de Cina cea de taină, de aventura din Ulise, de masacrul din noaptea Sfîntului Bartolomeu, de Hamlet, de hoardele lui Gingis Han, de Maria Stuart pe eșafod și așa mai departe. Iată ce poate sugera trecerea unor nori pe cerul Oltului unui poet cu imaginație așa de febrilă ca aceea a lui Geo Bogza. El caută sublimul din elemente și construiește o mitologie a relațiilor fabuloase. Bogza este, nu mai încape vorbă, un spirit uranic, un poet al amplitudinii, ieșit din insomnia, disperarea și dorința de salvare a spiritului modern.* Cartea Oltului *este, în felul ei, o capodoperă care, după 40 de ani, n-a îmbătrînit de loc.*

D. R. POPESCU :

În primul rînd mă mir că au trecut patruzeci de ani, fiindcă la patruzeci de ani orice ființă începe să scîrțîie din balamale, cum se spune, ori *Cartea Oltului* rămîne mereu tînără, ca și Oltul. E o carte fundamentală, scrisă de Geo Bogza, și alături de alte cărți ale Domniei sale ni-l proiectează și astăzi ca pe unul dintre scriitorii ce ne-au învățat să vedem lumea, realitatea și să ne iubim țara. Este un scriitor, după mine — spus absolut curat ce spun — un scriitor legat de patrie, legat de evenimentele țării, legat de istoria și de geografia ei. El a descris această geografie și această istorie, urmărind și destinul Oltului, această nemuritoare apă în această nemuritoare «carte».

Iancu DUMITRESCU :

Evident, că muzician fiind, și invitat fiind să adaug cîteva accente la acest profil de efigie, dedicat acestei «cărți» a lui Geo Bogza, gîndul nostru n-are altă șansă decît să se plaseze, unidirecțional, tot sub specia sunetului și a muzicii...

Sînt oameni care vibrează la muzică din interior, sunetul trece prin ei ca printr-un obiect de făcut muzică, îmbogățindu-se de un fior poetic, uman ; sînt alții — și avem chiar o mulțime de poeți și scriitori excelenți — care par complet afoni, nu numai să nu facă parte comună cu această artă, dar chiar să... simuleze ascultarea.

Geo Bogza a ascultat la firul ierbii, ritmul din străfunduri al pămîntului. A simțit, cu o clipă mai devreme decît alții, de cîteva ori în viață, schimbarea de ritm. Mersul pulsului are, dincolo de constanta lui, o mulțime de variații, aproape insensibile profanilor, care indică inițiaților, tămăduitorilor, procesele interioare, obscure, atît de importante vieții. Plopul și plopii lui Geo Bogza, desenați ca într-un joc pur, de copil, trădează inocența, subliminalul înțelesurilor lucrurilor. În opera marelui scriitor — fie că ar fi să ne limităm doar la de toți știuta Carte a Oltului *— acest liminal, marea poezie a lucrurilor pure, necontrafăcute, confesiunea delicată și bărbătească în același timp, sînt dezvăluitoarele acestor ascultări. Ba, încă mai mult: ale intrării în vibrație cu aerul senin și lucid, de a descoperi limita sensibilă a jocului aparențelor și esențelor... Geo Bogza, scriitorul marilor avînturi romantice ale modernității, nu ne lasă o doctrină, ci o mărturisire, o confidență lirică, plină de patos, învăluită într-o emblematică metaforă, care luminează de departe și are toate datele să se păstreze luminătoare. Parabola, confesiunea și visul lui Geo Bogza (le-au sesizat mulți) au un son inconfundabil, un* de profundis, *ceva fundamental, ca un sunet al văzduhului. De aici inepuizabilul lui sens provocator de reacții. Legat, dacă nu cumva fuzionînd implacabil cu marile idei ale avangardei de dinainte de război, Geo Bogza a trăit dincolo de «fumismul modernist», înțelegînd* chemarea *— care ce-i altceva decît un sunet de havuz ! — marea chemare a unui atașament la cosmos și umanitate. În felul acesta — ca un avangardist întîrziat sau, mai bine zis, întîrziind prin pagina scrisă la marea operă a culturii — Geo Bogza ne-a dat deopotrivă și o importantă lecție de artă. Avangarda nu reprezintă un simplu «*joc de artificii moderniste», *cum au bănuit-o unii,*

ci, mai cu seamă pentru oameni ca Geo Bogza, o implantare în enigmatica făptură umană. Aș vrea să cred că un insensibil la muzică n-ar fi putut auzi atîtea... Aș vrea să cred că, avînd un frate, pierdut de mult, care încerca la modul profesiei taina compoziției, Geo Bogza s-a trădat, consangvin cu minunata sa familie, ascultînd ceea ce cu greu se aude, ascultînd misterul lumii... Nu e Geo Bogza un simfonist, care și-a luat Oltul drept martor al viziunii sale fabuloase ! ? !

Dan HĂULICĂ :

Față de o asemenea «carte», care este un reper al literelor și al opiniei literare românești, trebuie să te constitui ca martor, să povestești impactul pe care ea l-a avut asupra ta la vîrsta cînd ai descoperit-o și pe care continuă să-l aibă astăzi, după cîteva decenii de la apariție. Geo Bogza ne trimite de obicei cu o grație inimitabilă, care reunește eleganța lapidară, generozitatea seniorială și, în același timp, candoarea timidă a unui începător, ne trimite uneori inscripții pe care se vede silueta, de el îndrăgită, a plopului ce a devenit un fel de emblemă cu valoare autobiografică. E un plop pe care însă, odată cu creșterea anilor, vîrstele nu adaugă cercuri, ci numai freamăt viu și puternic, după un calendar altfel decît profan. Și cred că asta este și soarta *cărții*, a *Cărții Oltului*, pentru că anii îi adaugă un freamăt de reverberații pe trunchiul mereu statornic al unei gîndiri patetice iscată din voința de împotrivire, de cea mai profundă împotrivire, cum spune el într-o prefață la o traducere făcută în străinătate. O împotrivire la ceea ce constituie nedreptate, la ceea ce constituie o presiune adusă frumosului, adusă sublimului. Și Geo Bogza, care este un liric tinzînd sublimul, știe să-și apere idealul cu vehemență, cu putere vizionară. Spunea într-un rînd, definindu-și tipologia artistică, un lucru care trebuie meditat. Mai mult decît radiografiei, adică ceea ce este obscur în realitate, el îi este credincios unei viziuni statuare a lucrurilor și are o vorbă admirabilă ca valoare, îndrăznesc să spun vastă, de vastă epistemologie. Ele este, mărturisește, îndemnat să prefere *cunoașterea prin statui*. Asta ne explică de ce unui rîu, unei imagini deci de curgere heracliteană, cum este Oltul, i se înalță o statuie, cum este anunțată încă intenția din *tabla de materii* preparatorie a cărții. O statuie care te duce cu gîndul la coloșii închipuiți de imaginarul umanității, păstrată în marile legende ; gîndiți-vă la colosul din Rodos, de pildă, colos care însemna o binecuvîntare a soarelui și semnul acesta profund solar mi se pare nedespărțit din veghea lui Geo Bogza asupra întîmplărilor din viața care-l înconjoară. *Paznic de far* se autodefinește scriitorul, dar «farul» acesta eu îl văd tocmai în plenitudinea unui imens rug făcut să încorporeze patetismele, ale naturii și ale istoriei, pentru a le preface în vlagă solară. Așa începe, v-amintiți, „cartea», cu imaginile acestea ale Hăsmașului Mare, încendiat de razele amurgului, încendiat în același timp de întîmplări ale unei vieți aspre din existența păstorilor și a țăranilor din jur, și totul pare asemenea cu rugul uriaș pe care a urcat cîndva Heracles confundîndu-se cu un munte. Istoria legendelor converge aici cu istoria umilă a imediatului, concentrînd, în nucleul acesta încendiar, sensuri de viață pe care nimeni nu le poate uita dintre cititorii care alcătuiesc memoria fidelă a literelor românești. Mai este un lucru care de la început, în această monumentalitate dinamică, ni s-a întipărit. Este idea celor două rîuri asociate unei legende, unei explicații folclorice, frații care se rătăcesc în căutarea părintelui, frații care iau drumuri diferite. Unul, rostit mai confortabil, este Mureșul, celălalt, rebel, imprevizibil, Oltul. Se caută. Oltul încearcă să-și regăsească semenul, se-ndepărtează, de unde ritmul acesta de frîngeri, de întoarceri, imprevizibilul eroic al unei durate și-al unei geografii. Dar mă gîndesc la fluvii pe care mitologia ni le-a adus înspre noi cu o arie stranie, la fluviul Alpheus de pildă, care ajungea în mare și după aceea se întorcea din nou pe uscat, ca un fel de metaforă de neașteptată continuitate, spărgînd diferențele date odată pentru totdeauna între lucruri. Și mă gîndesc că acest fluviu căruia Bogza i s-a consacrat cu o asemenea fervoare, este și el un rîu care nu a sfîrșit în lina moarte cosmică, pe care i-o designează epilogul cărții, ci, de fapt, s-a-ntors în pămînturile mereu fecunde ale memoriei noastre, ale imaginarului nostru. Dincolo de estetică, o «carte» ca aceea lui Geo Bogza pune o problemă neașteptat de importantă pentru relațiile dintre diversele domenii ale spiritului. Pentru că se produce astăzi, sub ochii noștri o reinvestire a spațiului cu niște valori de cunoaștere pe care și le pierduse de-a lungul dezvoltării științifice și culturale din ultimul veac. A existat o epocă eroică, în care explorarea geografică adăuga exaltante orizonturi omului,

experienței noastre europene, îl scotea din lumea explorabilă, îl arunca în vîrtejul unor confruntări nesperate. Atunci geografia și spațiul erau o dimensiune a eroismului de gîndire, intrau în gesta cea mai ambițioasă a Europei. Au urmat secole de clasare metodică, de mediocrizare, îndrăznesc să spun, a cunoașterii, utilă sub raportul unui efort de tasare dar din ce în ce mai departe de flacăra acestor revelații. Astăzi o întreagă mișcare a spiritului, la impulsul, mai ales, al antropologiei moderne, care ne face disponibili pentru exotism altfel, fără superioritate, fără paternalismul fragil al altor veacuri, astăzi spațiul reinvadează domeniile creației și ale cunoașterii, devine o dimensiune a cercetării, a explorării poetice, intră în uneltele criticului, adică dă formă pe dinăuntru creației într-un fel neașteptat.

Iată de ce mi se pare că Geo Bogza este un precursor cu această *carte*. Ea părea insolită, mulți o considerau un fel de monument marginal al literaturii noastre. Dimpotrivă, ea indică, așa precum masivul muntos evocat în primele pagini, un fel de granit magnetic, obsedează orizontul privirilor noastre, reindică un fel de latent magnetism, niște direcții pe care timpul le-a reintrodus în curiozitatea, în mișcarea de explorare contemporană. Și este un lucru care depășește esteticul, repet, pentru că știu de la Bachelard, de pildă, că trebuie văzute împreună mișcările imaginarului științific și ale imaginarului poetic, pentru că ele de fapt, vin dintr-o sursă comună. Ca să fie posibile descoperirile lui Columb a fost nevoie, de pildă, de fertile erori ale științei, de aproximări într-un fel determinant ale distanțelor. Columb își închipuia, altfel calculînd, într-un mod deosebit de al anticilor, circonferința pămîntului, își închipuia că Oceanul este mult mai puțin întins. Deci, erau niște elemente care operau la nivelul cunoașterii științifice, cosmografice, măsurătoare a spațiilor, dar în același timp operau la nivelul imaginarului, pentru că această înțelegere comanda prezența salvatoare a unor pămînturi care să iasă în întîmpinarea îndrăznețului. Se producea un fenomen de insularizare a universului. Și e foarte interesant că marile pămînturi descoperite atunci, Brazilia și Peru, America toată, India chiar, apar în hărțile secolului al XVI-lea, în atlasele de epocă, apar ca niște mari insule. Pentru că *insulele* însemnau un releu, însemnau niște invitații pentru a păși pe cîmpul imaginației într-un fel de chenare ispititoare, cu un fel de cordialitate profundă. Care era a cunoașterii, a științei, dar în același timp care era deja un izvor de îmbrățișare patetică a lumii. Deci, insist asupra acestei duble dimensiuni, pe care geografia reinstaurată în drepturile ei și-o cîștigă astăzi. Cartea lui Geo Bogza mi se pare și pe acest plan o operă de pionierat.

Ioan GRIGORESCU:

Geo Bogza nu este singurul scriitor pe acest pămînt care și-a legat numele de un rîu. Cunoaștem atîția alții, Faulkner cu Mississippi al lui, Flaubert cu Sena lui; acea luminiță pe care el o ține întotdeauna aprinsă într-un colț al Senei și care era lampa de lîngă tîmpla scriitorului, servind navigatorilor de pe fluviul Franței pentru orientare ca un far. Bogza însuși este un fel de far pe malurile Oltului românesc, rîu încă nenavigabil. Poate rămîne și așa. El oricum va rămîne — Oltul — întotdeauna, și cartea *scrisă de Bogza va rămîne, cred, un moment în literatura română. Totul degajă în filele acestei cărți o necuprinsă putere de-a iubi, o dragoste nețărmurită față de pămîntul românesc și față de oamenii lui. Cîndva G. Călinescu spunea că nu-și poate imagina literatura antică a grecilor creată de o țară de cocoșați. Nu-mi pot imagina un Bogza într-o țară de icebergi. Eu îl văd aici, la poalele Carpaților, veghind ca un* paznic de far, *așa cum singur și-a spus, undeva pe Hășmașul Mare, de unde își pornesc drumurile lor spre veșnicie două splendide rîuri românești, învecinate, îngemănate, încît te miri cum de unul pornește către o zare și celălalt pornește către cealaltă zare, pentru a-și cîștiga renumele și a deveni legendă pe pămîntul nostru. Oltul a avut șansa întîlnirii cu Bogza. Este mai mult decît șansa unui rîu. Multe au trecut peste Olt, mulți au trăit pe malurile Oltului, numeroși s-au bucurat de frumusețile lui de fiecare zi, dar nici unul dintre atîția nu a adăstat, așa cum a adăstat acest filosof și mare poet al literelor românești, pentru a-i descifra destinul geologic și a vedea în curgerea acestui rîu, firea românului, încrederea lui de viață, bucuria lui de a trăi, speranța care-i ține întotdeauna ca un far existența, trimițîndu-l mereu înainte și știind că după o speranță vine altă speranță. Și asta se poate numi* Olt, *și, de ce nu, se poate numi* Bogza.

FRIEDRICH SCHLEGEL À PARIS, CAPITALE DE L'UNIVERS

Paris, ville imaginaire, se révèle ville-mirage. Plus Friedrich Schlegel s'approchera d'elle, moins il l'atteindra. Il ne la conquérira pas. Il arrive fin juin 1802, il repart au printemps 1804. Derrière lui, il ne laisse que peu d'empreintes.

Quelques années auparavant, cet ancien jeune passionné de la Révolution Française et historien fervent des démocraties grecques et du patriotisme romain, avait défini la poèsie comme étant «un discours républicain, discours qui établit sa propre règle et détermine son but, discours dont les éléments, comme des citoyens indépendants, ont le droit de vote». Mais, comme beaucoup d'autres parmi les intellectuels allemands de son époque qui percevaient d'abord les événements de la Révolution à travers un voile d'images et de concepts puisés dans l'antiquité grecque et romaine, Schlegel avait dû essayer de comprendre le dépassement et la dégradation par la Terreur de l'idéal d'une société juste. Les récits des voyageurs enthousiastes ou sympathisants à Paris sous la Révolution, le Directoire et le Consulat, comme Georg Forster, Ebel, l'ami de Hölderlin, Ernst Moritz Arndt, Kleist ou Friedrich Schlegel, reflètent dans leur ensemble une immense déception. Cependant, très vite — les lettres de Hölderlin le prouvent aussi bien que les *Lettres sur l'éducation estétique* de Schiller — la conviction se propage que seules les ressources intellectuelles et morales allemandes pourraient relancer le mouvement de transformation ou de transfiguration des sociétés européennes et éviter la logique désastreuse du modèle français. Avec Hölderlin, Schiller, Novalis et d'autres, Schlegel conçoit l'idée d'une relève allemande de l'époque révolutionnaire, imaginant un déplacement du progrès historique d'un pays à l'autre et du niveau de la politique à celui de la philosophie et la religion dont les qualités d'anticipation et de préfiguration sont alors particulièrement mises en valeur.

C'est ainsi que se développa et se communiqua en Allemagne l'idée d'une révolution spirituelle réalisée et menée à bien par les philosophes et les poètes. L'importance attribuée dans ce contexte à l'éducation de l'homme intégral et à la réorganisation de l'instruction publique désignait la volonté d'intérioriser le nouveau processus révolutionnaire, de le ralentir pour pérenniser ces effets. En même temps, juste avant 1800, l'idéal républicain, celui de Rousseau, de Danton, de Kant et de Fichte, se transforme, s'éloigne des connotations de 1789, s'élargit dans l'espace et le temps. Novalis retrouve l'idéal de la liberté et l'image de la société juste dans l'ordre féodal de l'Empire catholique d'avant la Réformation, et Friedrich Schlegel conçoit à Paris même l'idée d'une Europe-synthèse universelle des peuples et des civilisations du passé et du présent. Paris dont la Révolution n'avait fait ni une nouvelle Athènes ni une autre Rome Eternelle, deviendrait ainsi le point de départ et le centre peut-être de la renaissance de l'Europe spirituelle.

«Peuple merveilleux de Paris», l'appelle Dorothea Schlegel, femme de lettres douée et femme dévouée de l'écrivain qu'elle avait accompagné à Paris : «Je les ai regardés, ces hommes qui avaient, pour ainsi dire, survécu à l'histoire. Histoire qui avait tourné de plus en plus vite et qui s'était consumée de sorte que tous et chacun dussent périr par cet effort et ce mûrissement accéléré». La décadence de la morale publique, la corruption de l'esprit social par l'égoisme et le calcul, la bêtise née du manque d'imagination et de réflexion calme forment les traits principaux du tableau que Friedrich Schlegel peint du peuple merveilleux des Parisiens. Mais, à la différence de Heinrich von Kleist, par exemple, il intègre cette image de la société parisienne en voie de décomposition dans le cadre plus vaste d'une conception métaphysique de l'histoire, comme en témoigne son premier article *Voyage en France* publié dans le premier numéro de la *Europa*, revue allemande que Schlegel dirige lors de son séjour parisien. A travers les quelques haltes de son voyage de Dresde à Paris via Weimar, Schlegel ouvre l'espace mythique d'un voyage dans le temps. L'aspect du Rhin évoque la vision poétique de la civilisation allemande et européenne du Moyen-Age dont l'universalité politique et spirituelle est ancrée dans son ouverture vers l'Est : «Sur toutes les routes et sur tous les chemins s'étalait la richesse triomphante de l'Orient, des éléphants et des maures, des pierres en fleur et des fruits de toutes couleurs, les richesses dorées de l'Inde».

Cependant, l'image que Schlegel donne dans le même article de la capitale française ressemble à une contre-façon aussi précise que déplorable et ridicule de cette civilisation médiévale, prospère, croyante et rafinée. La vie lui paraît, dans les rues assourdissantes, se désintégrer en un pullulement d'activités sans cesse répétées : acheter et vendre, offrir et choisir, et — autre observation pré-éthnologique — étaler, préparer et absorber, avec un zèle sans relâche, la nourriture. Paris, ville des lumières, offre l'incessant spectacle d'elle-même à une population dont les individus semblent tous sortis du même moule, hommes modernes qui ont dilapidé leur imagination devenue caprice stérile et qui ont laissé périr l'idéal révolutionnaire de l'opinion publique au profit du calcul le plus egoïste.

Par les multiples travaux qu'il entreprendra à Paris, Schlegel va essayer de dépasser le stade de la critique des temps modernes en mettant celle-ci en relief par la recherche du passé sur les terrains des sciences et de la poésie, pendant qu'il ouvre des perspectives par des projets de réformes et des tableaux figurant l'utopie concrète. Ainsi, il donne, à l'Athénée des Arts, une série de conférences publiques sur l'histoire de la littérature allemande, première ébauche des conférences de Cologne et de Vienne.

Dans le même contexte, la revue *Europa* doit lui servir de plate-forme et de scène tournante. Son article *Literatur*, dans le premier numéro, est adressé aux publics des deux pays : Schlegel y démontre, dans une première partie panoramique, l'unité organique de la littérature allemande actuelle fondée par la génération des Lessing, Winckelmann et Klopstock et animée par l'idéalisme fichtéen, «le centre et la base de la littérature allemande ; sans lui, une perception du monde physique qui engloberait le Tout et le Un de la nature serait impossible ; et la poésie supérieure n'est qu'une autre expression de la même perception transcendentale des objets sensibles». L'idéalisme introduit ainsi, insiste Schlegel, les principes de l'universalité et de la progression dans chaque branche des activités intellectuelles et créatrices, poétiques, philosophiques et naturalistes. Tournant son regard vers la France, il constate l'absence totale d'une base théorique commune, apte à conjuguer les méthodes expérimentales et spéculatives des sciences morales et physiques. L'unilatéralisme de la pensée rationnaliste des Lumières se révèle, dans la perspective de Schlegel, aussi néfaste que la rupture marquée par la Révolution.

De même, Schlegel se livre à une critique du théâtre parisien dont il constate la tendance à s'auto-évaporiser dans le désert de l'amusement public. Par une simple énumération des noms des théâtres — autre impression d'un foisonnement démuni de sens — et des titres des pièces aussi nulles que propres à caractériser les programmes de ses établissements, il essaie de démontrer implicitement que le goût du peuple pour l'amusement facile est volontairement satisfait par ceux qui le gouvernent pour canaliser son intérêt. Réminiscence lointaine de la lettre de Rousseau à d'Alembert sur les spectacles !

Conforme à ses appréciations de la situation des sciences, des lettres, du théâtre et de la conscience collective des citoyens français peu dignes de ce nom, le locataire du 19, rue de Clichy, entre cour et jardin, dans l'immeuble où résidait auparavant le baron d'Holbach, est un flaneur peu curieux du détail déroutant et mécontent de son anonymat. Il ne découvre dans les rues que des immeubles et des monuments de caractère moderne qui ne sont que des pâles imitations du style antique, fades compromis conçus dans l'intention lâche de plaire à tout le monde. La seule et belle exception que Schlegel ne découvrira que très tard : la cathédrale de Notre-Dame de Paris. C'est ainsi que dans le centre même du monde moderne il se met à rassembler les vestiges graves du passé qui lui semblent bien être les signes d'un avenir différent.

Avec l'ironie de celui qui retrouve son vrai visage dans un miroir inattendu, il rapporte l'histoire d'une autre rencontre de cette espèce : cela se passe dans la nouvelle Ménagerie du Muséum National d'Histoire Naturelle au Jardin des Plantes que Schlegel admire comme «monument vivant des époques révolues de l'histoire naturelle». Celui qui incarne les espèces les plus proches du paradis terrestre, fossile vivant dont les parents pachydermes sont déterrés à la même époque par Cuvier des gypses de Montmartre, témoin de l'Orient que Schlegel imagine être la source de la civilisation occidentale, cet autre dans lequel il reconnaît sa solitude et son dépaysement, c'est l'éléphant de la ménagerie, le même très proba-

blement qu'Etienne Geoffroy St. Hilaire avait acheté quelques années auparavant sur le marché de Rouen. Mais l'éléphant est inéluctablement soumis aux lois de l'irreversible histoire naturelle, dont la conception varie encore considérablement à cette époque à laquelle débute, à l'initiative de Cuvier, la paléontologie expérimentale et systématique. Alors que Schlegel, lui, se définit comme fouilleur et décrypteur des documents d'un passé culturel sur l'actualité duquel il insiste systématiquement.

Et encore perce-t-il l'enchevêtrement du réel jusqu'aux terrains ou temps ou objets sensibles au mythe du passé et du futur : au Louvre réouvert au public peu de temps auparavant dont les collections se trouvaient considérabement enrichies par les tableaux et les sculptures ramenés par Bonaparte de Rome et des Pays-Bas. Si, à Paris en 1801, Kleist fuyant la ville qui lui inspirait horreur et dégoût, avait maintes fois cherché à se recueillir et à se retrouver en face de l'Apollon du Belvedere, Schlegel trouve dans la peinture d'avant Raffael «un des moyens les plus efficaces de s'unir au divin, de s'approcher du dieu». Sa description d'un tableau de Mantegna fait apparaître le mécanisme de l'allégorie chrétienne qui appelle la figuration du laid et de l'abject pour en tirer l'éclat de la rédemption divine. «L'opposition criante de la lumière céleste et de la sombre laideur», que Schlegel constate avec satisfaction sur ces tableaux, ne rappelle que trop sa perception de la réalité parisienne — «Sodome», comme il dira rétrospectivement où il lui a été impossible de faire de la poésie.

Le séjour à Paris est une époque-passage dans l'histoire de la pensée de Schlegel. Les échos lointains de son ancien républicanisme le retrouvent se tournant vers la foi catholique dont l'influence le dominera irréversiblement à Cologne, juste après son départ de Paris. A sa recherche ultérieure des vestiges du Moyen-Age à Cologne et dans le Bas-Rhin correspondent ses fouilles dans les manuscrits persans et sanscrits à la Bibliothèque Nationale. Là, il imagine retrouver les éléments de la langue universelle dont seraient sorties, après une première époque d'unité linguistique quasi-paradisiaque ou d'avant Babel, les langues européennes actuelles, morceaux isolés et tristes restes. Soutenu par ses professeurs Alexander Hamilton et Antoine-Léonhard de Chézy, et en contact avec Sylvestre de Sacy, professeur d'arabe à l'Ecole des Langues Orientales, Schlegel poursuit ses études qui vont finalement aboutir à la publication, en 1808, de son oeuvre fondamentale *Über die Sprache und Weisheit der Indier* dans laquelle il prouve, à l'aide des premiers éléments de la «grammaire comparée» — le terme est de lui — la parenté des langues dites depuis indo-germaniques. Dans le même livre est esquissée un autre domaine de l'anthropologie comparée, celui qui suivant le modèle linguistique, comme il dit, met en évidence les structures intégrantes des mythologies, le tissu de fond à travers lequel les différences actuelles des systèmes mythologiques peuvent être ramenées à leur origine commune.

Ainsi, Schlegel élargit pendant son séjour à Paris sa géographie spéculative : l'Ouest, représentant du moderne stérile qui a refoulé le souvenir de sa provenance, trouverait le salut rédempteur par l'assimilation de l'Orient et du Nord qui comprend aussi bien la vieille Germanie que la nouvelle psilosophie allemande. «Paris, capitale de l'univers» — cette formule issue du jargon de son temps est citée par lui avec ironie et dédain. Métropole, certes, mais capitale de ce qu'il appelle, dans les termes de sa conception spéculative de l'histoire, notre époque-intervalle, époque-passage caractérisée par le manque de sens religieux ou de perspective transcendente. Néanmoins, c'est à ce sommet même du vide spirituel qu'il croit trouver les nouveaux indices prometteurs du changement. Suivant ce tournant dialectique téméraire, il réussit à détecter deux centres de signes avant-coureurs : d'une part le progrès des sciences naturelles en France, lié à des personnages dont il s'approche et s'inspire : Lavoisier, Cuvier, Geoffroy St. Hilaire, Daubenton, Lamarck, et d'autre part l'activité du gouvernement consulaire visant une réorganisation de la recherche et de l'instruction publique. Quatre mois avant l'arrêté du 23 janvier 1803 par lequel est créé le nouvel Institut, Schlegel fait allusion, dans une lettre, à son idée de proposer au gouvernement français la création d'un Institut National Allemand qui siégerait à Paris. Il la précise dans le *«Projet de constituer une Académie centrale des littérateurs allemands à Paris, adressé au Cn Cuvier de la Commission de l'instruction publique*

par Schlegel docteur en philosophie». Cuvier, qui remplissait à cette date les fonctions de Secrétaire de l'Académie des Sciences et de commissaire élu de l'Institut auprès des inspecteurs généraux de l'Instruction Publique avait déjà, quelques mois auparavant, soutenu la candidature de Schlegel à un poste de professeur de psilosophie dans les départements allemands. Tentative qui s'était soldée par un échec.

La proposition de Schelegel de constituer un Institut Allemand est née d'une idée de synthèse: que le nouvel esprit philosophique allemand, qu'il a caractérisé comme unificateur et vivifiant, s'infiltre dans le nouveau système des institutions scientifiques françaises pour que ces institutions puissent transgresser les étroites limites de leurs fonctions spécialisées et que la philosophie et la recherche allemande en situation politique précaire dans les Etats allemands puissent trouver une base institutionnelle solide et reconnue. Dans l'ensemble des institutions françaises préposées à l'instruction nationale et à la recherche, Schelegel réserve a son Académie une position méta-structurelle: elle aurait dû englober spirituellement toutes les autres classes ou académies de l'Institut, elle aurait concentré et transcendé leurs travaux et efforts isolés, aurait servi comme médium de communication et aurait, en somme, représenté leur Théorie Une et leur Encyclopédie Universelle.

Ainsi, Schlegel conçoit, en modèle réduit, la reconstitution artificielle ou renaissance institutionnelle de l'ancienne unité des langues et des mythologies, des systèmes du savoir et des valeurs morales et religieuses. Et Paris aurait enfin droit au titre de «patrie commune», de «capitale des sciences». Cependant, cette idée d'implanter au coeur même de la dégénérescence moderne le noyau synthétique du renouvellement intellectuel de la France et de l'Europe devait se perdre dans l'oubli et du coté des Français et de celui de Schlegel lui-même. Ni sa revue, ni ses conférences, ni sa candidature, ni son Institut imaginaire dont le membre le plus important aurait dû être, suivant sa proposition, Fichte n'ont trouvé l'écho espéré. Schlegel change de terrain — le penseur du passé et du futur dont Paris n'a pas voulu avoir dans son présent s'installera quelques années plus tard à Vienne, capitale politique de l'univers catholique en lutte contre la France de Napoléon, ancien consul et président, dès l'An 8 de la Révolution, de la Section des Sciences Physiques de l'Institut *.

Johannes von SCHLEBRÜGGE

* *Prezentată la Congresul de literatură comparată organizat la Paris, între 22 aprilie — 2 mai 1984, cu tema* Paris et le phénomène des capitales littéraires — carrefour ou dialogue des cultures, *această comunicare — ca și celelalte patru, încredințate anterior tiparului — ne-a parvenit prin intermediul lui Adrian Marino, căruia, acum, la încheierea publicării grupajului, îi adresăm încă o dată mulțumirile noastre pentru generosul sprijin acordat.* (n. red.).

Marin SORESCU

Bibliotecă de poezie românească

Grigore Alexandrescu. O primă propunere de poet național. Viața, opera și «paraseoveniile» lui.

Motto :
«Dar de vreme ce scriți
Voi trebuie să fiți».

I

Cine se naște la apariția unei comete, va muri la reîntoarcerea ei, susține o credință populară. Grigore Alexandrescu a fost «finul» cometei Halley (nu «al Pepelei», *ca Anton Pann). În «corespondență» cu ea, va înhăța poate ceva din misterul gulgărelui luminos. S-a supus tradiției : cerul minții i s-a întunecat înainte de vreme. Iar la centenarul morții sale, care s-a întîmplat cu un an înainte de năzărirea pe boltă a cometei (*«anonsată» *pentru primele luni ale lui 1986) nu s-a întîmplat nimic. Un centenar sec, scăpat din vedere. Efect nefast al corpului ceresc ? Un regretabil fenomen de amnezie, oricum, dacă ne gîndim că înaintașii noștri găseau prilejul să omagieze, la timpul potrivit, și în ceas istoric greu, împlinirea a o sută de ani de scrierea poemului* Anul 1840. «A lumei temelie se mișcă, se clătește, / Vechile-i instituții se șterg, s-au ruginit ; / Un duh fierbe în lume, și omul ce gîndește / Aleargă către tine, căci vremea a sosit !» *trîmbița profetic poetul. Vremea însă nu sosise și meditația, densă și cabrată de avînturi romantice și de sceptice struniri filosofice (o capodoperă !), avea să-i cășuneze o grabnică întemnițare și faima de* suspect *ce trebuie supravegheat în preajma fiecărui început de an.*

Altfel, viața i-a decurs normal, pînă la un punct, pe un făgaș mai mult sau mai puțin liniștit. Iată-i cartea de muncă, purtînd patina timpului. Șef la masa a doua a jalbelor, serdar și paharnic, cît pe ce să fie chiar «poet al curții» pe vremea lui Gh. Bibescu. (Cel ce-l «arestuise», *pentru trei luni, fusese predecesorul acestuia, Alexandru D. Ghica). Director la Arhivele Statului și director al Departamentului Cultelor și Instrucțiunii Publice, în timpul lui Cuza, care, ca om luminat ce a fost, dar și bine sfătuit de unii prieteni ai poetului, l-a înțeles. Tot el îl va numi reprezentant al Țării Românești în Comisia Centrală de la Focșanii, cei cu caii priponiți de-un leuștean, cum spune cîntecul. O funcție plicticoasă. Poetul, drept răzbunare, se însoară. Raluca Stamatin este numele soției focșenence. Sîntem în 1860. Fericit sau nefericit în căsnicie, poetul nu prea are timp să observe — cam de acum încolo își vîră coada cometa. O fotografie pe jumătate arsă ne arată un om obosit, cu față slabă, osoasă, cu ochii mari, scînteietori, cu un aer de durere și de tristețe. Timp de 25 de ani, cu unele reveniri vagi, avea să sufere de boala lui Hölderlin și a lui Eminescu. Închis într-un turn de uitare (*«un mort printre vii», *spun prietenii), vegheat și îngrijit de fiica sa și de soțul acesteia.* «După suferiri multe inima se-mpietrește ; / Lanțul ce-n veci ne-apasă uităm cît e de greu ; / Răul se face fire, simțirea amorțește, / Și trăiesc în durere ca-n elementul meu.» *În soarta sa întîlnim o accelerare a «glandei morții», cea care se crede, după date științifice mai noi, că ar fi cauza pieirii noastre fizice (nu știm încă unde e localizată această glandă și nici nu avem ce-i face !).*

Să ne întoarcem la operă. Aceasta, ca și viața de altfel, i-a fost studiată de condeie strălucite și erudite. Asupra cazului Grigore Alexandrescu a acționat un val de simpatie istorico-literară. E. Lovinescu (în 1910) și G. Călinescu (în 1962) s-au simțit datori să-i consacre cîte o monografie. Alte multe studii importante au apărut în acest răstimp, unele datorate unor cercetători mai modești ca suprafață dar temeinici pe parcela aleasă. V. Ghiacioiu scotea în 1940 o foarte utilă ediție comentată la editura Scrisul Românesc *— Craiova. A crescut în ochii mei prozatorul delicat Emil Gîrleanu, cînd i-am consultat, în «Biblioteca pentru toți», 1907,* Operele complete *ale lui Grigore Alexandrescu, îngrijite cu pioasă dragoste și — de neașteptat la un scriitor — prevăzute cu un aparat critic, reluat apoi și perfecționat de specialiști.*

Volumele lui Grigore Alexandrescu, în număr de cinci, se numesc : «Eliezer și Neftali, *poemă tradusă din Florian de Gr. Alecsandrescu* — Poezii ale d. *Gr. Alecsandrescu», 1832 ;* Poezii ale d. Gr. Alecsandrescul, *1838 ;* Poezii ale lui Gr. Alecsandrescu, *1842 ;* Suvenire și impresii, epistole și fabule, *1847 ;* Meditații, elegii, epistole, satire și fabule, *1863. Deocamdată, două constatări. Prima : autorul* Umbrei lui Mircea *a scris puțin. Puțin, în comparație cu unii contemporani ai lui, care au sleit tiparnițele și cu unii contemporani ai noștri, care, de ce nu ?, și ei la fel : ostenesc plumbul din litere. Alexandru Donici, cu stimă și cu vădită simpatie, i-a spus de la obraz că ar fi leneș. Alecsandri îl întreba, lăsînd la o parte cunoscuta-i diplomație :* «Spune-mi un lucru numai : tot mai compui poezii ? Aceasta mă interesează mai mult decît toate și cu toate că întrebarea mea pare cam dișănțată, fiind făcută unui poet, dar trebuie să mărturisesc că așteptat răspunsul cu nerăbdare, pentru că cunosc înrîurirea hîrtiilor de cancelarie asupra duhului omenesc· (...) Toate acestea, iubite Alecsandrescule, sînt zise aici pentru ca să te scutur de lene și să te îmboldesc a-mi scrie mai degrabă și a-mi trimite o frumoasă bucată de poezie pentru foaia literară „Propășirea"». *Era poetul un leneș ? Avea nevoie de* «îmboldiri» ? *Leneș n-a fost, în nici un caz. Modalitatea poetică la care se înhămase nu putea produce opere la kilogram. Dar de îmboldiri avea nevoie, fiind o fire nehotărîtă, un adevărat contemplativ. Dovadă, la amîndouă «acuzele» a răspuns : lui Donici închinîndu-i o epistolă, lui Alescandri trimițîndu-i* Umbra lui Mircea *și pagini din jurnalul de călătorie. Oltenia ar trebui să-l înfieze pe Alexandrescu : cîteva din capodoperele sale sînt legate de pămîntul de peste Olt, care, cu ocazia vizitei din 1842, alături de bunul său prieten Ion Ghica, i-a răscolit sufletul și l-a inspirat.* «Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate ; / Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc, / Șiruri valurilor mîndre generații spumegate / Zidul vechi al mănăstirei în cadență îl izbesc». *Ce român poate trece nepăsător pe lîngă această mare izbîndă a poeziei noastre dintotdeauna ? Și cine, chiar nepoet fiind, nu-și simte auzul fermecat și nu e cuprins de o caldă undă de bucurie la metronomul istoriei noastre montat într-un vers ? Cînd revine, în* Scrisoarea III, *Mircea era deja un familiar al muzei române, și un musafir venerat.*

Cea de a doua constatare, sau considerație, cum vreți să-i spuneți, se leagă de nevoia autorului de a explica, din titlul cărții chiar, ce fel de poezie scrie. Lucrul nu mi se pare întîmplător. Alexandrescu nu mai înțelege prin poezie *ce înțelegeau înaintașii și chiar contemporanii săi. Unii limitînd-o la extensiunea unui oftat. Pentru el poezia devine polul magnetic al tuturor problemelor care îl frămîntă pe om, probleme ce nu se pot rezolva neapărat printr-un cîntec. El lărgește sfera lirismului. Compasul acestuia se deschide atît de mult, încît circumscrie zone care, altfel, ar fi ținut de alte genuri : de proză, comentariu filosofic, teatru, politică. Desigur, tentativa nu era cu totul nouă. Iancu Văcărescu, cel care-i promisese adolescentului-minune un viitor pe măsură :* «Băiete, tu o să fii un mare poet !» *(citez din memorie, memoria noastră cea de toate zilele în materie de scriitori vechi : Ion Ghica), semnase și el* «elegii», «sfătuiri patriotice», «ode», «imne», «alegorii» ori «idile». *De asemenea la Cîrlova și la Heliade-Rădulescu întîlnim* «rugăciuni», *meditații, fabule și chiar epistole. Grigore Alexandrescu parcă înțelege totul mai profund și, cum toți porneau, în fond, de la modele franceze, este singurul care nu numai că le asimilează organic, dar pune în ele atîta personalitate încît tiparele pălesc și nu ne mai interesează. Șerban Cioculescu observa, pe bună dreptate, existența unei vieți interioare puternice, care își va pune pecetea inconfundabilă pe tot ce atinge cu pana :* «Omul interior, la Grigore Alexandrescu, se afirmă pentru întîia oară în literatura noastră ca o realitate covîrșitoare și cu o

putere de interpretare reflexivă. Poetul are o viziune a lumii, prin experiență morală proprie». *Și criticul continuă :* «Sînt și temeiuri biografice care-l îndeamnă către acea specifică depresiune temperamentală, nu incompatibilă cu voioșia, în relațiile cu Ghica, bunăoară. A cunoscut suferința de mic, fapt care i-a imprimat o neîncredere pretimpurie în viață.» *E un frumos portret, făcut să justifice felul aparte al scriitorului, precum și existența unor* «temeiuri biologice de a fi pesimist». *Pornisem însă de la mecanica titlurilor, explicitarea nepărîndu-mi-se întîmplătoare. Acestea sînt polemice, ca și conținutul cărților, de altfel. El prin* «poezii» *înțelegea și* meditații *și* epistole *și* satire *și* fabule. *Dar nu s-a înțeles prea bine ce-a înțeles poetul. Și Alexandrescu a fost văduvit, în interpretarea generațiilor, tocmai de ce are substanțial și mai modern în operă :* lirismul. *A fost considerat un autor prin excelență didactic, bun să ilustreze capitolul* fabulă *în manuale, sau capitolul* meditație. *Paul Zarifopol, de pildă, spirit ascuțit și inhibant ca un bisturiu, citează versul* «Să stăpînim durerea care pe om supune» *și, subliniind cuvîntul* stăpînim, *vedea în această putere de abținere* «formula firii sale întregi» : «A fost un stăpînit și, probabil, stăpînirea îi era lucru firesc : tot scrisul lui e stăpînit, vorba lui e întotdeauna clar exprimată ; lirismul aproape nul». *Lucrurile cred că stau altfel. Dacă, în chiar versul citat, subliniem un alt cuvînt, și anume* durerea, *luminăm o față mai adevărată a poetului. Cea de martir al cuvîntului strunit anevoie, incapabil de multe ori să exprime un prea plin de amar. În felul acesta, lirismul său e departe de a fi* «aproape nul». *Dimpotrivă, îl situează pe Alexandrescu, repet, printre scriitorii care au dat termenului o mare deschidere, preluată, natural, și de secolul nostru.*

II

Am contemplat de multe ori șarpele zis fantastic, îngropat în epoca romană la Tomis și descoperit, în zilele noastre, tocmai la Constanța, sub vechea gară. O lungă călătorie pe loc a marmorei, pînă cînd pămîntul și-a dat seama că nu mai are găuri pentru șerpi fantastici și ni l-a pus în brațe. Poezia lui Grigore Alexandrescu pare veche și nouă, mai puțin desuetă decît te-ai aștepta și extrem de modernă. Are adică ciudățeniile acestei jivine încolăcite, care e capabilă să năpîrlească, țîșnind ca într-un fel de înviere ce perforează din adînc epocile. Cap de epistolă, coamă de meditații, trup de fabulă, ghiare de satiră și coadă de...

Ea reprezintă o primă năpîrlire radicală a liricii românești.

Alături de contribuțiile lui Cîrlova și Heliade-Rădulescu, această poezie întruchipează asaltul de la Tîrgoviște, nemaipomenit. Ca și șarpele amintit mai sus, ea aduce în actualitatea românească clasicismul latin (predilecția lui Horațiu pentru epistole, ode, epode), trecut prin filtru franțuzesc. Totodată, pentru că vremurile se precipitau, el, acest clasicism, în drum spre Tîrgoviște, își pune pe umeri și-o pelerină romantică. Așa încît, sub turnul Chindiei, și apoi la București, se plămădește într-un timp record ceva nou, original, care ne face sincroni cu Europa lirică, arzînd etapele. Și spălîndu-ne, apoi, pe mîini.

Una din marile calități ale lui Alexandrescu a fost memoria. Prodigioasă, într-adevăr, cum relatează toți martorii. În primele sale avînturi geniale a ținut minte mai mult decît învățase. Acest surplus reprezintă contribuția sa personală. Se zice că există indivizi care au aminitri din faza intrauterină. Alții merg mult mai departe în urmă și povestesc, ca trăite de ei, întîmplări din copilăria speciei. Intuiția poetului a forat adînc, refăcînd pe sol românesc istoria poeziei culte, de la gungurîtul turturelei (amărîte) pînă la sublima dicție a umbrei lui Mircea. De la scandarea horațiană, trecînd prin versificația franceză (care și ea reprezenta suma unor influențe), pînă la împiciorogarea versului autohton, capabil nu numai să meargă drept, dar și să țopăie și să tropăie ; și să ia în piept, falnic, problemele cuvenite. Versul românesc capătă conștiința de sine și are revelația întinsului domeniu asupra căruia își poate desface aripile. În spațiu, dar și în adîncime, în spirit. Anul 1832, cînd a murit Goethe, semnala o pîlpîire... franțuzească la Bucuresci. *Dar, de la traduceri, autorul face rapid un salt spre originalitate, încît numai în cîțiva ani ajunge o voce absolut nouă, europeană, aș zice. În cele* Cîteva cuvinte în loc de prefață *la ediția din 1847, vorbește, cu deplină siguranță, un practician care a cunoscut pulsul multor creații și știe de ce bate el cînd bate și de ce nu bate cînd aceste opere s-au născut moarte.* «Negreșit, niciodată nu am avut mai multă îndestulare, nu zic de poezie, ci de versuri. De unde vine aceasta ? Poate în parte din greșita idee că arta poetului ar fi mai ușoară decît a prozatorului, dupe cum socotim cei mai mulți, atunci cînd

intrăm în cariera literilor cu toată încrederea juneței și neexperienței ; poate însă asemenea dintr-o lege înaltă care va ca poeții să fie cele dintîi instrumente ale geniului noroadelor, cînd geniul acesta începe să se deștepte». *Prefața e îndesată, cu trimiteri în multe direcții și regreți că autorul n-a stăruit în domeniul criticii sau al esteticii. Și-a pus însă ideile și intuițiile în operă, care mustește de ele, putînd da și astăzi delicii capetelor teoretice.*

Meditațiile și epistolele pot constitui, oricînd, izvoare de citate. Pe care eu mă abțin să le dau acum, pentru că se învață în școală. Ba nu, voi spicui cîteva «probleme». Mai întîi, cea a limbii în care scrii. «La toate-ai fost norocit : nu crez c-atît izbuteai, / D-ai fi avut să formezi limba în care scriai ; / Dar veacul te-a ajutat ; în vremea cînd te-ai născut, / Stilul era curățit și drumul era făcut. / Altfel e-n țară la noi : noi trebuie să formăm, / Să dăm un aer, un ton limbii în care lucrăm ; / Pe nebătute cărări loc de trecut să găsim, / Și neîncrate cîmpii de ghimpi să le curățim». Epistolă către Voltaire, *din care am citat, este interesantă mai ales pentru înfățișarea unei galerii de* epigoni, *care, fără a fi numiți, se pot recunoaște. «Aerul» și «tonul» găsit vor trece la tînărul Eminescu.* «Cu toate-acestea luăm titluri de mari autori, / Dăm sfaturi și osîndim, ne facem legiuitori, / Ne credem pe cît putem ai lui Apolon nepoți, / Rîdem de unii cîțiva, și publicul de noi toți». *(Să ne amintim :* «Iară noi ? noi, epigonii ?... Simțiri reci, harfe zdrobite...»). Epistolă domnului Alexandru Donici *ridică, apoi, problema talentului, dar intră și în subtilități de interpretare a celor scrise. Chestiunea pusă atunci la noi, cu acuitate, n-avea să se mai termine vreodată.* «De voi să cînt eroismul bunilor noștri strămoși, / Auz o sută de glasuri : „Ce ? noi sîntem ticăloși ? / Numai cei vechi îți plac ție ? Prilejul s-a-nfățoșat, / Și noi dovezi de virtute, curaj nu am arătat ?“ / De laud vrun om de merit, vreun amploaiat cinstit, / „A ! îmi zic de pe de lături, pe noi acum te-ai pornit ?“» *Cei* «de pe de lături», *cu veșnica lor cîrteală, sînt capabili, înțelege cu tristețe autorul, să inhibe și să deruteze, să abată un talent oricît de viguros.* («Ai vedea că am motive pana chiar să o fi rupt», *va spune Eminescu). Și, în sfîrșit, ultima problemă : în* Epistola *dedicată lui Voinescu II se iau în discuție necazurile pricinuite de fabule.* «De ce, domnilor critici, atîta urîciune ? / Dobitoacele mele au cugete prea bune ; / Și numai ton de cîrciumi, poezii monstruoase, / Censura cea deșteaptă e drept să nu le lase ; / Ele ne strică gustul, și trista lor manie / Parnasul îl preface în proastă băcănie. / Dar fabulile mele de tot nevinovate / Nu se ating de nimeni, n-au personalitate.»

În aceste creații Alexandrescu își perfecționează un stil pieziș, de mare eficacitate, rar egalat, mai niciodată întrecut în poezia română. Un fin păienjeniș de aluzii, luarea în derîdere a unor lucruri serioase, solemnitatea cu care sînt tratate nimicurile, și multe alte tertipuri, fac din el un maestru demn de a fi studiat și astăzi. Modul meșteșugit în care știe să apese pe clapele ironiei și autoironiei conferă compunerii Satiră. Duhului meu *calitățile unei capodopere.* «S-a zis ceva de Iancu, de Stan, de Lăurescu ; / Cine le-a scos acestea ? — Le-a scos Alexandrescu. / Făr-a zice nimica, singura ta zîmbire, / De t-ei afla de față, e o-nvinovățire. / În zadar te porți bine și lauzi cîteodată, / Chiar lauda în gură-ți de satiră e luată». *E o mică scenetă, un moment caragialesc și o noapte macedonskiană la un loc, dacă se poate face o asemenea combinație. Un imn, un blestem și o odă întoarsă, aduse incomodei firi de poet, care nu poate încăpea în patul lui Procust al societății.* «Duhul» *său e mustruluit în versuri pline de miez. La un asemenea eșafodaj, concluzia este, firește, pe dos :* «Așa, în loc să critici greșalele streine, / În loc să rîzi de alții, mai bine rîzi de tine ; / Învață dantul, vistul și multe d-alde alea ; / Iar de vrei să faci vresuri, ia pildă de la Pralea». *(Nu am la îndemînă* Psaltirea *tradusă în versuri de Pralea, pentru a-i putea aprecia* «firea cea întoarsă». *Personajul însă va înfrunta vremurile datorită celor două trimiteri contradictorii, a lui Alexandrescu și a lui Eminescu).*

Pamfletul politic O profesiune de credință *nu ocolește temele spinoase, calcă apăsat pe bătăturile inflamate ale momentului, deschizînd seria satirelor lui Alecsandri, Hasdeu, Caragiale.* «Domnilor alegători, mă rog să fiu ascultat, / Și după ce m-ăți citi mă rog să fiu deputat». *Fanfaronul patriotard își rostește rolul ca pe o scenă :* «Încă pînă-a nu mă naște, eu am fost patriot mare, / Și după ce m-am născut / Pentru ale noastre drepturi m-am luptat fără-ncetare / Pînă într-acest minut.»

În ce privește fabula, gen în care poetul s-a exersat de timpuriu, la început făcînd claviatură pe texte străine, el își păstrează și azi întreaga savoare. O dovadă în plus că nu e vorba de compoziții ocazionale, de povești cu cheie, că se merge la trăsături de caracter adînci, pe care o înțepătură de fabulă nu le putea schimba. S-a vorbit mult de structura didactică a talentului lui Alexandrescu și ceva este adevărat. Cum însă poetul este fundamental sceptic, un autor care nu așteaptă prea mult de la arma scrisului, de presupus că el n-a scris ca să învețe pe nimeni, ci mai degrabă a făcut — arunc și eu o vorbă — artă pentru artă. (Cu ajutorul tendinței). Că l-a luat talentul pe dinainte. Oricum, societatea românească a avut, timp de mai bine de trei decenii, un observator aprig, necruțător, care, teoretic, în prefața amintită, se angaja s-o înalțe : «căci eu sînt din numărul acelora care cred că poezia, pe lîngă neapărata condiție de plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele soțietății și să deștepte simtimente frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale și divine pînă în viitorul nemărginit și în anii cei vecinici». *Înălțarea s-a săvîrșit pe altă cale, cea a șlefuirii limbii poetice, a măririi extraordinare a registrului liric și, într-un fel, a reevaluării noțiunii de poezie.* «Morala lui Alexandrescu e expresia unei nobile lepădări de sine și a celui mai desăvîrșit altruism», *observa E. Lovinescu. Poezia lui Alexandrescu, deși* «altruistă și umanitară», *îmi pare a fi totodată expresia unui sublim egoism. Creatorul își leapădă încontinuu sinele, într-o perpetuă năpîrlire a subiectivității exacerbate.*

III.

Primul autor român speriat de consecințele imediate ale scrisului. «Însă, cum știi foarte bine, adevărul desvălit, / Fără mască, între oameni lesne nu e priimit : / Și subt feluri de podoabe dacă nu îl tăinuiești, / Nențeleapta lui ivire poate scump să o plătești». «Desvălitor» *de adevăruri, ca de statui, care, în văzul lumii așa dezvelite, îl iau la palme. Alexandrescu fuge de toate fabulele sale. Scrie cu o îndrăzneală de leu și după aceea îl apucă teama de ce-a spus, încearcă să se apere cu pavăza unei morale cuminți, dar știe că totul a fost bine receptat și că va plăti. Iepurele cel fricos va conduce dezbaterile și va fi marele lui acuzator. Simți un fel de angoasă în epistolele sale, o imanență a răzbunării defectelor societății pe care, e drept, cu înverșunare, le-a zgîndărit, întărîtat, biciuit, plesnit, și care-l vor viu. Să pătimească.* «...e prea bun pentru fabuli veacul în care trăim». *Da, dar și fabulele își au răsfabulele lor. Tălmăcitori și răstălmăcitori. Scriitor politic, în sensul de atunci al cuvîntului. Ochii mari, ficși pe situație, înregistrează mai mult decît trebuie și autorul e silit să mediteze măcar o dată asupra cuvîntului popreală. Nu va ocupa funcții importante, dar va suporta consecințele de demnitar. La 1840, Alexandrescu inaugurează la noi, într-un mod acut, dialogul literelor cu puterea. Gîlceava spiritului cu timpul. La acest dialog poetul se prezintă cu puterea cuvîntului, în care aproape că nu mai crede. E slăbiciunea lui. Talentul este un dat de sus, de la Dumnezeu, cu el trebuie să te naști. După aceea, după ce-l ai, trebuie să-l cultivi. Îl cultivi, și după aia... ce mai faci cu el ? În epistola către Donici se arată neîncrezător în forța tămăduitoare a artei. Dimpotrivă, ea îți poate căsuna o seamă de belele :* «Prozaice umilințe nu poci a le înfrunta. / Tu vezi vremile de astăzi. Te-ntreb dacă muza ta, / Poftită la tribunaluri, ar merge să dea cuvînt, / Să spuie în bună proză de ce umblă după vînt : / De ți-ar zice judecata : „Fiindc-am aflat că scrii, / Fiindcă vorbești cu norii și pui slove pe hîrtii, / Ado versurile tale, avem poftă să citim, / Și de n-ai atins pe nimeni noi osîndа-ți mărginim"». *Sentimentul că scrie într-o încăpere de sticlă, privit de ochi bănuitori, îl deprimă. Pentru scriitorul satiric, turnul de ivoriu e într-adevăr de sticlă și se sparge la orice praștie. Citez frînturi de versuri :* «al vieții amar vis», «De pămînt trîntesc condeiul», «patima inimii mele», «pe noi tu ne-ai satirat» *etc. Și ca o concluzie :* «Oricum, îmi e cam frică».

În astfel de condiții și cu o asemenea spaimă în suflet, scriitorul merge însă pînă la capăt, ca și cînd ar fi scris în vremea cea mai liberală. Mobilizează toate lighioanele și regizează, precum Hamlet cu trupa sa de actori ambulanți, un spectacol de să zguduie pădurea și vizuina română. Și la inspiratele răgete, urlete, tropote, mîrîituri, lătrături și miorlăituri ale trupei, credeți că regizorul a primit aplauze ? Aș ! Avea dreptate să fie neîncrezător. Neîncrederea i se năs-

cuse la suspiciunea măgarilor, boilor, elefanților — nedistribuiți bine în spectacol. Și cum suspiciunea naște suspiciune, totul se amplifică și «fandacsia e gata». Sînt de recitit, pe lîngă cele foarte cunoscute, fabulele Bursucul și vulpea, Ursul și vulpea, Porcul liberat, Mielul murind, Lișița, rața și gîsca. *Deși unele sînt traduceri și localizări, saltul pe care îl înregistrează versificația românească, prin aceste mici scenete, este considerabil.*

Poezia română merge cum merge, vine cum vine, pe drumul pe care i-l știm. Sprintenioară chiar și cîntînd. Dar odată ajunsă la Alexandrescu i se pune un nod în gît, se umple de fiori și-o încearcă un sentiment nemaicunoscut. Ceva o apasă — și ce să fie ? A călcat cu un picior în valea plîngerii.

GR. ALEXANDRESCU

EPISTOLĂ D.I.V:

(fragment)

Eu dar, ce din cruda-mi vîrstă, de cînd ochii am deschis,
Cînd a-nceput pentru mine al vieței amar vis,
Am iubit deopotrivă tot ce mi-a părut frumos,
Tot ce sufletul înalță și e minții de folos ;
Poet cum poci a mă crede, cînd al lirei dumnezeu
Încă nu vrea să-mi arate care este felul meu ?
Tot ce-mi place mă aprinde, și-n minutul ce citesc,
A putea lucra întocmai docamdată socotesc.
Apoi vine cugetarea. P-al meu duh îl întreb : Știi
Dacă tu în felu-acesta ești născut sau nu să scrii ?
Cîte planuri astă aspră idee mi-a stînjinit !
Și din ce cărări plăcute cu putere m-a oprit !
Eu aseamăn a mea stare cu a unui călător
Care neștiindu-și calea, fără povățuitor,
Se oprește p-o cîmpie, și cu totul întristat
Drumuri vede, dar nu știe care e adevărat.
Pleacă, se întoarce-ndată, se pornește iar pe loc,
Pierde vremea prețioasă și aleargă-ntr-un noroc.
Astfel sînt și eu ; ca dînsul totdeauna rătăcit,
Ca să nu-l pierz, lăsînd drumul, poate cînd l-am nemerit.
Apoi nu ajunge-atîta, ci și chiar cînd mă pornesc,
A lucra cu hotărîre, pe un plan ce îmi croiesc,
Nu poci păzi cuviința, nici c-un umblet măsurat,
La sfîrșit s-ajung d-a dreptul, fără să mă mai abat.
Dacă descriu o pădure, suma de copaci îi las,
Și la un stejar mai mare trec cu un repede pas.
Dacă sînt într-o grădină, pe la flori de rînd nu merg,
Ci la trandafir îndată și apoi la crin alerg.
Depărtarea cea mai mare, și ocolu cel mai lung,
Un ceas nu mă zăbovește, fac trei pasuri și ajung.
Mărunțișurile-mi scapă, și ideile ce-mi vin,
Dacă-ncep cu o zîmbire, se sfîrșesc cu un suspin.
Aplicarea îmi lipsește, și n-am darul însemnat,
A strica și a preface cîte sînt de îndreptat.
Fără astă slăbiciune ceva tot aș izbuti ;
Osteneala și răbdarea pot orce a dobîndi.
Însă eu, ca să mă apăr, las un lucru început,
Și-ntr-un sfert stric cîteodată ce-ntr-o lună am făcut.
De pămînt trîntesc condeiul, meseria o urăsc,
Și să nu-l mai iau în viață, eu mă jur și hotărăsc.
Dar precum Boileau zise : un astîmpăr nențeles
Nencetat se-mpotrivește hotărîrei ce-am ales ;
De urechi parcă mă trage, din somn noaptea mă deștept,
Și cu multă plecăciune rima mîndră o aștept.
Patima inimei mele, chiar și streine nevoi,
A le pune pe hîrtie sînt silit fără să voi.
Apoi cînd în elegie destul nu poci să vorbesc,
Și s-arăt fără sfială toate cîte socotesc,
Vreun dobitoc îndată vine înaintea mea
Și-mi rîdică cu lesnire sarcină oricît de grea.
Lupii, urșii îmi fac slujbă, leii chiar mi se supun,
Adevăruri d-un preț mare, cînd le poruncesc, ei spun.
Socotesc că putem zice, fără să ne îndoim,
Că e prea bun pentru fabuli veacul în care trăim.

Cînd s-au liberat ţiganii, în anul de la Hristos
O mie şi... nu ştiu cîte, unul din ei, omenos,
Vru şi el să libereze pe un porc ce el avea,
Şi în jug de multă vreme lîngă şatră îl ţinea,
Îl chemă dar şi îi zise : «Porcule, purcelul meu,
Cunosc însumi, din cercare, jugul cît este de greu.
De aceea te fac liber ; d-acum poţi a vieţui
Oricum ţi-o plăcea, şi hrana singur a ţi-o dobîndi».
— «Să tăieşti ! însă, stăpîne, în grădini poci eu intra,
Pepeni, dovlecei şi verze fără grijă a mînca ?»
— «Ba nu, astea sînt oprite». — «Aşadar îţi mulţumesc.
Cu un sfert de libertate, drept să spui, nu mă-nvoiesc.
Ba crez chiar că e ruşine, cînd toţi porcii au trăit
La coşare în robie, să ies eu mai osebit,
Să-mi rîdic mai pe sus botul şi de treapta lor să fug,
Ş-apoi ce ar zice boii văzîndu-mă fără jug ?»

Unii-nţeleg libertatea ca porcul cel ţigănesc ;
Alţii, deprinşi cu robia, de ea greu să despărţesc.

MIELUL MURIND

Fiu al unui berbece care de mult murise,
Un miel se bolnăvise,
Muşcînd din întîmplare
O-nveninată floare
Sau iarbă, nu să ştie ;
Destul că a lui moarte
Nu mai era departe.
Acum el îşi făcuse datoriile toate
Cîte şi le fac mieii în ceasul cel cumplit.
Mumă-sa cu durere
Începuse să zbiere ;
Îl săruta, sîrmana, plîngînd necontenit,
Şi-i zicea : «Ce mi-e bună viaţa fără tine ?
Cui mă laşi, fătul meu ?
Spune tată-tău, dragă, că viu curînd şi eu,
Căci pe această lume nu mai aştept vrun bine !»
— «Dar ce să-i răspunz, mamă, întrebă micul miel,
De-mi va face-ntrebare
Despre a turmei stare ?
Tu ştii bine că el
Iubea mult să vorbească
De dulăii din turmă şi de ceata lupească.»
— «Spune-i că turma toată zace de rea gălbează ;
Că are şapte doctori ce prea rău o tratează.
Mai spune-i că ciobanul a pus pe un nepot,
Ce tată-tău-l cunoaşte, îngrijitor la turme,
Ca să stîrpească-abuzul şi relele să curme ;
Atîta spune-i numai şi-nţelege el tot.»

După acei din preajmă care îi ocolesc,
Poţi judeca prea lesne pe cei ce cîrmuiesc.

RUGĂCIUNEA

Al totului părinte, tu, a cărui voinţă
La lumi nenfiinţate ai dăruit fiinţă,
Stăpîne creator !
Putere fără margini, izvor de vecinicie,
Al cărui sfînt nume pămîntul nu îl ştie,
Nici omul muritor !

Daca la cer s-aude glasul făpturei tale,
Fă ca întotdeauna pe a virtuţei cale
Să merg nestrămutat.
Cînd soarta mă apasă, cum şi cînd îmi zîmbeşte,
Cînd veselă m-ajută, cînd aspră mă goneşte,
Să poci fi neschimbat.

Mîndria-n fericire să nu mă stăpînească,
Mîhnirea în restrişte să nu mă umilească,
Dreptatea să o ştiu.
Conştiinţa să-mi fie cerească ta povaţă,
Prin ea tu mă-ndreptează, şi cînd greşesc mă-nvaţă
Cum trebuie să fiu.

Fă să doresc de obște al omenirei bine,
Să mă cunosc pe însumi, și altul decît tine
Să nu am dumnezeu.
La oameni adevărul să-l spui fără sfială,
De cel ce rău îmi face, de cela ce mă-nșală
Să nu îmi răzbun eu.

Și fă ca totdeauna al meu suflet să vază
Lumina așteptată, a nemuririi rază,
Dincolo de mormînt,
Acolo unde viața cea vecinică zîmbește
Sîrmanului acela ce-n viață pătimește,
Gonit p-acest pămînt.

Știu cum că lumea noastră între globurile multe,
Ce sînt pentru mărirea-ți cu un cuvînt făcute
Dupe un vecinic plan,
Nimica înainte-ți nu poate să se crează,
C-așa de puțin este ș-atîta însemnează
Un val în ocean.

Cunosc cu toate-acestea și văz cu-ncredințare
Că-n fapta cea mai mică și-n lucru cel mai mare
Deopotrivă ești,
Că la a ta dreptate nu este părtinire,
Că îngrijești de toate, că fără osebire
Ș-asupra mea privești.

Cu tunetul din ceruri tu ocolești pămîntu,
Înfloreșți cu natura și răcoreșți cu vîntu,
Ești viața ce ne-ai dat.
Ascultă dar, stăpîne, supusa rugăciune
Ce sufletul o-nalță, ce inima depune
La tronu-ți nencetat.

Pînă-n ceasul din urmă amorul tău să-mi fie
Comoară de nădejde, de dulce bucurie,
Izvor de fericiri ;
El singur să-mi stea față în acele minute,
Cînd planuri viitoare și amăgiri trecute
Se șterg ca năluciri.

Antologie : Umbra lui Mircea. La Cozia, Anul 1840, Ucigașul fără voie, Cînd dar o să guști pacea, Rugăciunea, Satiră. Duhului meu, Bursucul și vulpea, Ursul și vulpea, Porcul liberat, Mielul murind, Lișița, rața și gîsca, Epistolă D. I. V.

Bibliografie :

Grigore Alexandrescu
Opere complecte, I, Poezii..., *cu o culegere asupra vieței și operei poetului și însemnări de Em. Gîrleanu, București, 1907.*
Poezii, *comentate de V. Ghiacioiu..., ediția a II-a, Craiova, Scrisul Românesc, 1944.*
Opere. *Ediție critică, note, variante și bibliografie de I. Fischer. Studiu introductiv de Silvian Iosifescu, București, E.S.P.L.A., 1957.*
Opere, *vol. I. Text stabilit, note, comentarii și variante de I. Fischer. Studiu introductiv de I. Roman, București, Ed. Minerva, 1972.*
Ion Ghica, Amintiri despre Grigorie Alexandrescu, *în* Scrisori către V. Alecsandri, *București, Socec, 1887.*
E. Lovinescu, Grigore Alexandrescu. Viața și opera lui, *ediția a III-a, București, Casa Școalelor, 1928.*
G. Călinescu, Gr. M. Alecsandrescu, *București, E.P.L., 1962.*
Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Vianu, Istoria literaturii române moderne, *București, Casa Școalelor, 1944.*

Notă : Versurile se reproduc după ediția I. Fischer, 1957.

RESTITUIRI

ASPECTE ALE «LITERATURII SUBIECTIVE»

Jurnalul intim, ca și confesiunile, scrisorile, însemnările de tot felul ale unui scriitor, fac parte din tipul de scrieri pe care Tudor Vianu le numea în urmă cu o jumătate de secol *«literatură subiectivă»*, considerînd că *«acesta e un domeniu pe care literatura și l-a atașat de curînd»*. Multă vreme, continuă Tudor Vianu, *«a existat o rezervă și, aș spune o decență care împiedica pe editor să publice documentele intimității celei mai stricte a scriitorului, în tot cazul o pudoare a scriitorului însuși, care își interzicea să publice aceste manifestări ale intimității personale. Astăzi, însă, nu numai editorii, dar scriitorii înșiși își publică adesea corespondența sau jurnalul intim»*. Într-adevăr, după al doilea război mondial, acest gen de scrieri cunoaște un interes editorial deosebit, fiind solicitat de cele mai largi mase de cititori. De aceea, bine procedează *Revista de istorie și teorie literară* că publică atari piese de atracție și de solidă informare literară.

A fost o vreme cînd acest gen de literatură era cunoscut și gustat doar de un cerc restrîns de specialiști, care descopereau aici surse inedite de documentare sau amănunte pitorești, «prohibite» prin tradiție «marelui public», care, de altfel, în condițiile date, era și așa destul de restrîns. Veacul al XX-lea și, mai ales, perioada de după cel de-al doilea război mondial, a produs schimbări semnificative în domeniul gustului literar. Acum s-a deschis apetitul maselor de cititori pentru toate speciile *«literaturii subiective»*, publicîndu-se masiv jurnale, memorii, volume de corespondență, note de călătorie, etc., care oferă publicului o senzație mai acută de autenticitate. Aceasta pentru că — așa cum arăta, în esență, Tudor Vianu — *eul* literaturii subiective este deosebit de *eul* simbolic al liricii și al literaturii de ficțiune. Cînd un poet liric, de pildă, vorbește la persoana întîi plural, nu sîntem îndreptățiți să-i considerăm discursul poetic drept o strictă confesiune personală. Spre deosebire de *eul* liric, cel al literaturii subiective este un *eu empiric* și limitat. prin el nu se exprimă o categorie umană, ca în artă, ci un individ anume.

Eul din «jurnalele» lui Timotei Cipariu, Hossu Longin, Titu Maiorescu, N. Iorga, E. Lovinescu, Octav Șuluțiu, Gala Galaction sau Sextil Pușcariu (ca și numeroase alte *jurnale* publicate sau reeditate în ultimii ani) nu inventează, în general, cu ajutorul ficțiunii, ci notează ceea ce se întîmpla sau, numai, ceea ce autorului i se părea că se întîmplă. Ele vor să fie *document*, sursă autentică, verificabilă istoricește, și nu creație de ficțiune.

Deși multă vreme lucrul nu a fost cunoscut de marele public și nici chiar de specialiști, Octavian Goga a încercat de cîteva ori să țină un *jurnal* intim, dar zbuciumata lui viață, aflată mereu pe drumurile sinuoase și în bătaia vînturilor istoriei, nu i-a îngăduit să-și îndeplinească dorința. Credința mea este că asemenea tentative s-au manifestat în momentele istorice în care Goga avea senzația unei înfundături, a unui dezastru iminent. *Jurnalul* intim era pentru omul politic un fel de retragere din lume, o izolare, o sihăstrie în care încerca să se măsoare cu lumea înconjurătoare, să o judece fără convenții de circumstanță, într-un moment de *«faliment moral»* al oamenilor politici [1]. Și *Jurnalul politic* din 1931 este început și scris tot într-o astfel de atmosferă apăsătoare, dezastruoasă din punctul de vedere al lui Goga, o situație echivalentă cu primejdia unei catastrofe sociale. *«Voi începe deci un jurnal cotidian (sic) dorind ca să*

[1] V. în acest sens observațiile noastre din *Octavian Goga*, Edit. Minerva, 1971, p. 132, 136 ș. urm.

cobor pe hîrtie cele ce văd și aud», precizează el la 21 martie 1931. *«Rețeta nu e, desigur, din cele care îți pot face o plăcere deosebită, fiindcă pornește dintr-o atitudine de resemnare și-mi împrumută — s-ar părea prea devreme — aere de pensionar. Nu este însă vina mea dacă toate dorințele de a sluji țara rămîn fără ecou și dacă pe arena pe care au năpădit proștii, dezgustul mă oprește tot mai mult să mai descind»*.

Jurnalul», în intenția lui O. Goga, trebuia să fie un dosar de acuzare a celor ce nu-și făceau datoria : *«Odată, mai tîrziu, cînd se vor stabili răspunderile, aș fi foarte mulțumit dacă aș avea cîteva caiete de însemnări zilnice, pentru ca să le pot azvîrli în obraz acelora care ar fi trebuit să schimba fața lucrurilor și au stat paralitici, lăsînd să vie furtuna»*. Sînt explicații potrivite și pentru geneza «Jurnalului» din 1916. Caracterul intim al «însemnărilor zilnice» nu-l mulțumea, însă, nici la acea dată și Goga îl părăsește după o scurtă vreme, pentru a se revărsa ca un taifun în publicistică *«Mă bate un gînd* — notează el într-o pagină din *Jurnalul politic* — *Ce ar fi oare să încep o serie de articole la „Universul" și să răbufnesc ca pe vremea neutralității ?»* La 50 de ani, i se pare, însă, că nu mai are vigoarea de altădată și continuă să-și reverse amarul în paginile caietului intim, veștejind cu lacrimi de durere, dar și cu venin, figuri politice care au jucat un rol în istoria modernă a țării, Brătienii, Titulescu, Iorga și numeroși alții, pe care îi lăsăm spre descoperire cititorului de astăzi.

O mare parte din experiența lui zilnică Octavian Goga a trecut-o în articolele de ziar, în scrisorile trimise familiei și diverșilor prieteni sau colaboratori [2]. În afara unor *note de călătorie* prin Spania și Italia, însemnări mai mult sau mai puțin zilnice, adunate de Veturia Goga, alături de alte pagini de «jurnal» sau dintr-o autobiografie, în volumul *Pagini noi* (1967), de la Octavian Goga ne-au rămas, practic două jurnale. Unul — *Frămîntări dintr-o prăbușire* — al cărui manuscris se află în posesia noastră, începe la Iași, în ziua de 17 noiembrie a anului 1916 și durează pînă la 26 decembrie același an. Al doilea — cu un caracter mai mult politic — începe la 21 martie 1931 și se termină la 16 mai în anul respectiv, fiind în curs de publicare integrală în paginile revistei de față.

Caracterul intim al «însemnărilor zilnice», indiscreția pe care contează, starea de tensiune morală îi dau autorului o mare libertate de gîndire și de expresie. Libertate convertită într-o atitudine necenzurată, aprig polemică și pamfletară în suita de portrete executate în *aqua forte*, caracterizări uneori nimicitoare. Nimic reținut sau nuanțat teoretic. Sinceritatea țîșnește ca o fîntînă arteziană, iar expresiile par adesea ca scăpate din prăștie. Nimeni și nimic nu este cruțat, ceea ce, evident, împinge judecata obiectivă către subiectivism și intoleranță. Dar, trebuie să recunoaștem că mînia nu face numai versuri, ci și o mare literatură subiectivă, care se citește cu folos, cu plăcere, chiar dacă uneori plăcerea estetică este însoțită de o indignare morală : eroii nu sînt, aici, fictivi, și nu populează situații fictive, ci sînt oameni cu identitate concretă, despre care avem judecăți (sau prejudecăți) și verdicte demult formate și formulate, la care ne vine greu să renunțăm. La adăpostul *notei* lor intime, la gîndul că-i vor servi exclusiv autorului și că, în orice caz, vor fi cunoscute mult mai tîrziu, francheța excesivă, sinceritatea neverificabilă de multe ori prin date obiective alunecă uneori în fals, în denigrare. Dar dacă astfel valoarea documentară scade, poate, în orice caz valoarea psihologică rămîne intactă.

Ion DODU BĂLAN

DOCUMENTE DIN «ARHIVA» CARAGIALE

Nu mai facem inventarul cine, cum și cît s-a scris despre anii 1888—1889 în biografia lui Caragiale, referitor la scurta sa trecere pe la conducerea Teatrului Național din București (26 iunie 1888—5 mai 1889). Lucrurile, pe cît sînt de știute, pe atîta vor fi încontinuu completate și amendate, după legile secrete ale cercetării !

[2] V. *Octavian Goga în corespondență*, ed. îngrijită de Daniela Poenaru, pref. V. Netea, Edit. Minerva, 1975.

Sînt aci de față cîteva ciorne de adrese, recomandări, dispoziții fie scrise de însuși directorul general al teatrelor, — care au devenit ulterior documente oficiale ale instituției —, fie semnate de el, ori apostilate. «Documente» Caragiale, fără urmă de dubiu ! Valoarea lor este una singură și de netăgăduit : valoarea intrinsecă pe care o posedă orice document ! Căci, *arhiva* unui mare scriitor are importanța unui tezaur arheologic compus din monezi de auz, argint, aramă. Nimeni nu va zice că o monedă de aramă din vremea lui Alexandru cel Mare nu este tot atît de importantă ca una de aur cu chipul lui Neron ! Documentele literare nu sînt, de aceea, importante sau neimportante. Sînt *documente* pur și simplu ! Unele importante pentru mine, par altuia, fără semnificație, «minore» (expresie oribilă pentru cultură !).

Vom lua, deci, aceste *documente*, cu aerul și pămîntul lor, așa cum au fost găsite în «dosarele» Teatrului Național de la Arhivele Statului din București, depunîndu-le în rafturile unei Arhive documentare Caragiale. Firește, ele au fost văzute și consultate, îmi închipui, de cei care au scris despre *Caragiale și teatrul*, dar au fost socotite periferice interesului documentar, nu «de *primă mînă*» (altă expresie oribilă împrumutată de la comercianți și negustori !). Dar cîte o asemenea *hîrtie* vine cu o nouă lumină asupra unui moment sau împrejurare biografică.

Astfel, adresa oficială, ce va fi fost trimisă de Caragiale lui C. I. Nottara, la 28/9 iulie 1888, în urma refuzului acestuia de a juca pe scena Teatrului Național, atîta timp cît va fi director fostul intrus în familia sa, nu s-a păstrat. Avem, însă, evidența ei, grație păstrării conceptului, redactat de însuși Caragiale, ceea ce dovedește, încă o dată, că plecarea acestui mare actor (care contribuie și la lansarea comediilor sale) nu i-a fost deloc indiferentă, încercînd s-o anuleze prin tot felul de măsuri, «șicane», chiar și prin «amenințări» administrative !

Același lucru este valabil și cu ciorna autografă din 4 august 1888 ! Caragiale încearcă în fel și chip să-l determine, să-l «forțeze», să-l «tracaseze», pentru a-l recîștiga în trupa sa de onoare. Nu va reuși, din păcate.

Proaspătul «director» își vede peritlitată din primele zile ale numirii sale, activitatea. Iată, acum cererea de retragere de la Național a «divei» numărul unu a teatrului, în epocă : Aristizza Romanescu, invocînd argumente sibilinice cînd, în fond, motivul era unul de natură particulară : imposibilitatea de a juca alături cu fosta soție a lui Grigore Manolescu, Anicuța, aceea care se va disputa cu soțul ei într-un lung și comentat proces de divorț (însuși Caragiale va apărea, mai tîrziu, ca martor). În ziua următoare, tînărul director general al teatrelor, îi răspunde negativ Aristizzei Romanescu în privința *cererii* ei de demisie, acceptînd numai un lung concediu ca răgaz necesar pentru calmarea situației sale familiare.

Urmează, dn aceeași «arhivă», *ciorna* unui certificat de recomandare dat scenografului pictor Gaetano Lobe, pentru dobîndirea cetățeniei române, și care a fost semnat și îndreptat de mîna lui Caragiale : un document deosebit pentru comportamentul său democratic și generos.

Turneul Teatrului des Variétés din Paris, la București, a rămas ca un ultim aranjament administrativ al lui Caragiale — director al Teatrului Național. Firește, nu era vorba de un eveniment artistic, așa cum fusese turneul cîntărețel Elena Theodorini, al lui Sarah Bernard sau Ernesto Rossi ! Dimpotrivă ! Dacă era *Théatre des Variétés*, ce altceva putea fi decît o trupă de amuzament și de nivel mediocru, de sezon estival ! Întrucît adversarii de rea credință au acreditat pe seama lui Caragiale, opinia că «directorul general» ar fi operat, sub motivul «închirierii» sălii teatrului, o afacere personală, am ținut să facem public *documentul* care evidențiază corectitudinea morală a scriitorului,

În fine, un concept al unei adrese (pe care, probabil, n-a mai ajuns să o pună în aplicare din cauza demisiei), privind angajarea actorilor pentru stagiunea 1889/1890, ca semn că acela ce avea și ceasurle numărate pînă la înaintarea demisiei, continua să se simtă legat pentru totdeauna de destinul Teatrului Național.

Marin BUCUR

«ADRESE, CERTIFICATE, REZOLUȚII»

I. [CONCEPT] *
Anul 1888
Iuliu 7/19
D-sale Ar. Romanescu **

Doamnă,

Vi se face cunoscut că demisiunea dv. nu se poate primi.
Vi se acordă însă un concediu de 15 luni de la 1 iulie 1888 — 1 octombrie 1889.
În acest timp nu veți lua cota parte de societară.

[nesemnat]

II. [CONCEPT]
Anul 1888
Iuliu 28/9

Domnului C. Nottara
Artist

Deoarece nu mai sunt decît două săptămîni pînă la începerea repetițiilor și direcțiunea este hotărîtă a da în prima chenzină a stagiunei, Regele Lear și Richard III (în care rolele principale Lear și Richard vă revin de drept), — sunteți invitat a vă prezenta mîine, cel mai tîrziu poimîine, pentru a lua înțelegere în privința alegerii uneia din aceste piese și montarea ei.

[nesemnat]

III. [CONCEPT]
Anul 1888
August 4

D.sale D-lui Nottara C.
Artist societar

Ca să putem da urmare cererii dv. de congediu trebuie ca dv. să prezentați un certificat medical în regulă, care să ateste că starea sănătății dv. vă împiedică de la esercițiul carierii teatrale. Știți că această carieră a dv. este — prin faptul că sunteți societar în acest teatru, — de unde ați luat deja dividente pe stagiunea viitoare și unde datorați din trecut la portofoliu o sumă de aproape o mie de lei — consacrată exclusiv societății dramatice naționale.

Dacă din nenorocire sănătatea dv. reclamă întreruperea acestei carieri pentru cîtva timp suntem gata, îndată ce o constatați oficial aceasta, să vă acordăm congediul de care aveți nevoie. —

În așteptarea certificatului medical deci contăm încă pe activitatea dv. pentru stagiunea viitoare.

Director
[nesemnat]

IV. [CONCEPT]
Anul 1889,
Aprilie 18/30

Certificat

Se certifică printr-aceasta că d. Lobe, pictor scenograf în timp de 29 ani de cînd ocupă neîntrerupt funcțiunea de pictor a adus cele mai însemnate servicii Teatrului ; Domnia sa a fost adus în București de la deschiderea Teatrului în anul

---

* Ciorna a fost redactată în primă formă de cineva din secretariatul teatrului, peste care a trecut condeiul directorului general, ștergînd, modificînd, completînd.

** Răspuns la *cererea acesteia din «6/18 iulie 1888» prin care solicita demisia («mi-e peste putință a mai urma a fi societara Teatrului Național»).* Pe această cerere Directorul General al teatrului din România a pus următoarea reozzoluție :

«1 iulie 1888
Se va consulta Societatea dramatică. Consultînd Societatea : se respinge demisia și se acordă doamnei Aristizza Romanescu-Manolescu un concediu de 15 luni cu începere de la 1 iulie 1888. In timpul concediului, d-sa nu va conta la repartizarea cotei părți de socie[tară].
Se va comunica aceasta prin adresă oficială respectivei.
Dir. Gen.
I. L. Caragiale»

1853. Spre a completa decorurile și a le apropia de scena noastră compuind și executind o sumă de decoruri în toate genurile și stilurile precum din piesele: Negru Vodă Basarab, Roma învinsă, Fontăna Blanduziei, Ovidiu, Martial, Pygmalion, **și altele.**

Domnul Lobe s-a distins în funcțiunea sa prin talentu și conduita sa exemplară; Domnia sa a conservat fără leafă și fără a fi atribuțiunea Dumisale, de la 1860 și pînă la 1876, mașinăriile Teatrului, și tot într-aceste condițiuni a fost Director de mașinării în mai multe rînduri, pentru care servicii a fost onorat cu Medalia Serviciului credincios, clasa I, în anul 1874, septembrie 12. A fost decorat de Majestatea sa Regele cu ordinul de cavaler al Coroanei României prin decretul no. 115, din același an.

Direcțiunea dar'i eliberează acest act, spre a-i servi ca document la necesitățile sale.

V. [CONCEPT]
Anul 1889,
Aprilie 29

Domnul meu *,**

După apostila D-lui Ministru al Cultelor pusă pe suplica Dv., am onoare a vă comunica că vă dăm teatrul pentru patru pînă la șase reprezentații cu trupa des Variétés din Paris, cu prețul de 300 lei pe seară ca locațiune curată, toate cheltuielile privindu-vă pe Dv.

Răspundeți, vă rog, că primiți aceste condiții.

Director general
Caragiale

VI. [CONCEPT]
[En-tête] ROMANIA
DIRECȚIA GENERALĂ A TEATRELOR — București 188...

Toți artiștii care, îndeplinind condițiunile prevăzute prin Legea Regulamentului Teatrului, doresc a fi angajați la Teatrul Național pe stagiunea 1889—1890, sunt înștiințați printr-aceasta să-și depuie cererile d-lor de angajamente Direcțiunei Generale a teatrului în toate zilele de lucru, de la 11 la 4, în interval de la publicarea acesteia pînă la... iunie... a.c.

GIOVANNI PAPINI – ÎNCĂ DOUĂ «SCRISORI INEDITE»

Giovanni Papini a fost, cum se știe, una din personalitățile culturale care a exercitat o influență remarcabilă asupra intelectualității europene interbelice, inclusiv în arie românească. Era, într-un anume fel, inevitabil ca efervescența adolescență a lui Mircea Eliade — în contextul caracteristicilor generației tînărului savant român — să fie atrasă de creația gînditorului italian. Cel dintîi articol dedicat de Mircea Eliade lui Papini urmărea, într-o tonalitate aproape apologetică, diversele fațete ale Subiectului — filosofie, antropologie, psihologie, pasiunea pentru științele pozitive, experiențele întreprinse, frămîntările spirituale dominate de setea de certitudini. Finalul textului era urmat de o traducere din Papini[1]. Un alt articol, scris în aceeași perioadă, conținea o concluzie întru totul revelatoare: «*Geniul și munca sa ne îndrituie să așteptăm de la scriitorul florentin cărți cu mult mai mari decît cele de pînă acum. Să nu uităm că Papini are prea multe asemănări cu Goethe, ca după perioada de „Sturm und Drang" să nu producă adevăratele și nepieritoarele capodopere*»[2].

*** Răspuns la cererea lui John Stiefler care solicita închirierea Teatrului Național pentru patru reprezentații, începînd cu data de 1 mai 1889.

[1] Mircea Eliade, *453 scrisori de dragoste de Giovanni Papini*, în *Știu tot*, an I (1925), octombrie, nr. 12, p. 9—10.

[2] Mircea Eliade, *Giovanni Papini*, în *Foaia tinerimii*, 1925, aprilie, 15, nr. 8, p. 118—120.

Mult mai important sînt însă cele trei foiletoane apărute în *Cuvîntul* în decembrie 1926 și ianuarie 1927 dedicate aceluiași subiect. Reținem un pasaj din cel de-al doilea, unde scriitorul italian era considerat un descendent al lui Dante și Michelangelo: «*Nu putea fi mulțumit de broderiile minuscule și artistice, nuanțele dulci, eleganța, sentimentalismul pervertit și senzualismul cald al creațiilor dannunziene. Papini propovăduia operele largi, monumentale, sculptate în stîncă — aspre — pe care numai masculul conștient și biciuit de vîntul înghețat al culorilor le-ar putea îndrăgi (...) Fraza lui Papini e scurtă, categorică, liniară sau învrăjbită și trepidantă; sau arzînd de adjective — adunate într-un număr înfricoșător, îmbulzindu-se asupra cetitorului și înfiorîndu-l cu o chemare profetică*»[3]. Eliade îi va trimite lui Papini aceste trei texte, însoțite de o scrisoare admirativă. Va primi un răspuns, la care marele nostru scriitor se referă de cîteva ori în memorialistica sa.

Am descoperit nu demult textul respectiv, considerat, pînă acum, pierdut.

În prima călătorie pe care o întreprinde în Italia (aprilie 1927), oprindu-se pentru cîteva zile în Florența, Eliade, îl vizitează pe Papini. Are o interesantă convorbire, publicată în *Universul literar* de sub conducerea lui Perpessicius[4]. În anii următori, scriitorul român va recenza *Gog*[5] și *I testimoni della passione*[6], va face o paralelă între D. Annunzio și Papini[7], prezentarea unei cărți oferindu-i prilejul de a caracteriza întreaga creație a marelui italian, sintetizînd particularitățile fiecărei etape spirituale[8]. Altădată, se va opri asupra unui anumit aspect din opera papiniană[9].

Discutînd traducerea spaniolă a cărții de eseuri a lui Papini *Descoperiri spirituale*[10], Mircea Eliade glosează pe marginea pătrunderii volumelor și ideilor scriitorului florentin în România deceniilor 3—4.

Trebuie menționate și *Amintirile despre Giovanni Papini*, unde reputatul istoric al religiilor evocă cele două întîlniri avute cu scriitorul italian în aprilie 1927 și mai 1953, aceasta din urmă materializată într-un amplu interviu publicat în *Les Nouvelles littéraires* (9 martie, 1954). Dată de scrise de memorialist ultimele clipe din viața autorului cărții *Un om sfîrșit*, după atacul de paralizie suferit: «*Singură una din nepoatele lui izbutea să descifreze gîndirea — tot atît de clară și de îndrăzneață — în șirul acela de gemete și sunete inarticulate la care era redusă vorbirea lui Papini. De-atunci a început lunga și atrocea lui agonie, care a însemnat, fără îndoială, una din paginile cele mai extraordinare ale biografiei lui spirituale. După mărturisirile prietenilor, care l-au văzut atunci, niciodată figura lui Papini n-a avut o expresie mai senină și mai împăcată ca în acele lungi săptămîni și luni cînd, țintuit pe scaun, nemaiputînd să scrie, nici să vorbească, aștepta întîlnirea cu Dumnezeu*».

Au fost publicate pînă acum trei scrisori ale lui Papini către Mircea Eliade, în *Cahier de l'Herne*, reproduse și în revista *Secolul XX*. Încredințăm acum tiparului alte două scrisori inedite. Cea dintîi, datată 8 martie 1927 și aflată în arhiva din București a scriitorului, este scrisoarea despre care am vorbit ceva mai înainte. Cea de-a doua, aflată în arhiva personală a lui Mircea Eliade, ne-a fost pusă la dispoziție, în fotocopie, de savantul român în cursul unei întrevederi avute la Paris în septembrie 1985. Aceste două documente confirmă o dată mai mult prețuirea reciprocă dintre aceste două spirite enciclopedice ale secolului XX.

Mircea HANDOCA

---

[3] Mircea Eliade, *Giovanni Papini. Douăzeci și trei de cărți*, în *Cuvîntul*, an III (1926), decembrie 22, nr. 643, p. 1

[4] Mircea Eliade, *De vorbă cu Giovanni Papini*, în *Universul literar*, 1927, mai 7, nr. 19 p. 291—292.

[5] *Papini și Gog*, în *Cuvîntul*, 1932, ianuarie 3, nr. 2407, p. 1—2

[6] *Martorii sfintelor patimi*, în *Cuvîntul*, 1938, februarie 21. p. 2

[7] Vezi *Vremea*, an XI (1938), martie 20, nr. 530, p. 3.

[8] *Italia lui Giovanni Papini*, în *Universul literar*, 1940, ianuarie 20, p. 1.

[9] *Papini istoric al literaturii italiene*, în *Revista Fundațiilor Regale*, an IV (1937), octombrie, nr. 10, p. 175—180.

[10] *Descumbrimientos espirituales*, în *Îndreptar*, an II (1952), martie nr. 4, p. 1.

I

3. Via Vico, Florence (21)

8 mars 1927

Cher ami inconnu, il n'est pas nécésaire (sic) de connaître le roumain pour deviner votre enthousiasme. Un de vos compatriotes sur lequel je comptais a (sic) disparu, mais je ne veux encore retarder mes remerciements.

Etes-vous bien sûr qu'il *y* ait quelque chose de bien admirable dans mes livres ? Vous êtes jeune, vous êtes étudiant (helas !) et vous avez choisi la plus decevante des sciences imaginaires. Ce sont surtout de motifs pour vous vérifier de vos admirations.

Soyez sûr, en attendant, que je n'ai exprimé la centième partie de ce que j'ai rêvé et voulu.

L'admiration des jeunes est un terrible reproche — et si je vous pardonne, vous allez croire que c'est de l'orgueil déguisé.

Mes livres d'antan je m'en souviens très peu : je vis avec l'oeuvre nouvelle à laquelle je pense depuis vingt ans et à laquelle je suis en train de travailler ces jours-ci. C'est le confession générale des hommes à Dieu — c'est un tableau effrayant et douloureux de la vie — de toute la vie.

Croyez à la reconnaissance de votre bien dévoué

Giovanni Papini

Les livres dont vous me parlez ne seront pas réimprimés. Mais le „Polemiche Religiose" sont encore en librairie.

II

10. Via Guerozzi, Firenze

le 2 Juin 1952

Mon cher Eliade, c'est le 17 de mai que vous m'avez fait l'honneur et le plaisir de venir me voir. Vous m'avez dit, en sortant, que vous étiez à la veille de rentrer à Paris. Vous m'avez promis de m'envoyer votre dernier livre et une notice sur Huersezie, la femme diable.

Quinze jours sont passés et rien n'arrive — pas même un mot ! Je commence à être troublé par le doute. Peut-être mes opinions vous ont froissé ? J'ai manqué à quelque loi de l'amitié ? Ca me semble impossible, incroyable. J'étais si heureux de vous revoir, de vous entendre parler, de sentir encore si proche votre affection !

Ressurez donc avec deux lignes, votre fidèle affectionné

Giovanni Papini

II

3. Via Vico, Florența

8 martie 1927

Dragă prieten necunoscut, nu este nevoie să cunoști limba română pentru a desluși entuziasmul dvs. Unul dintre compatrioții dvs. pe care contam a dispărut, însă nu vreau să mai întîrzii cu mulțumirile mele.

Chiar sînteți sigur că este ceva de admirat în cărțile mele ? Sînteți tînăr, sînteți student (vai !) și ați ales cea mai înșelătoare dintre științele imaginare. Sînt, oricum, motive spre a vă proba admirația.

Fiți sigur, în așteptare, că eu n-am exprimat nici a suta parte din cele ce am visat și voit.

Admirația celor tineri este un teribil reproș — și dacă vă iert, veți crede că o fac dintr-un orgoliu mascat.

Despre cărțile mele de altădată îmi aduc aminte foarte puțin ; trăiesc cu noua operă, la care gîndesc de douăzeci de ani și la care lucrez în aceste zile. Este mărturisirea totală a omului către Dumnezeu — este un tablou înspăimîntător al vieții — *al întregii vieți.*

Fiți sigur de recunoștința devotatului dvs. tră

Giovanni Papini

Cărțile despre care îmi vorbiți nu vor fi retipărite. *Polemiche religiose* se mai găsește încă în librării.

II

10 Via Guerrozzi, Florența

2 iunie 1952

Scumpul meu Eliade, la 17 mai mi-ați făcut onoarea și plăcerea de a mă vizita. Mi-ați spus la plecare că sînteți în ajunul întoarcerii la Paris. Mi-ați promis, la plecare, că-mi veți trimite ultima dvs. carte și o notiță despre Huersezie, femeia diavol.

Au trecut cincisprezece zile și n-am primit nimic — nici măcar un cuvînt ! O îndoială începe să mă neliniștească. Poate că părerile mele v-au supărat ? Am greșit cu ceva față de vreuna din legile prieteniei ? Mi se pare imposibil, de necrezut. Eram atît de fericit să vă revăd, să vă aud vorbind, să simt încă atît de aproape afecțiunea dvs. Liniștiți-mă deci cu cîteva rînduri, cu fidelă afecțiune al dvs.

Giovanni Papini

DEBUTUL POETIC AL LUI AL. O. TEODOREANU

Istoria literară fixează debutul poetic al lui Al. O. Teodoreanu în anul 1919, cu poezia *Din umbră*, în revista ieșeană *Însemnări literare*, nr. 15. Indicarea debutului ca întîmplat în *Însemnări literare*, intermezzo de război al *Vieții românești*, apare și într-un *curriculum vitae* întocmit de scriitor în 1959, în care acesta notează că este *«prezent în literatură de 40 de ani, debutînd (1918 ?) în* Însemnări literare, *revistă scoasă de M. Sadoveanu și G. Topîrceanu»*.

În realitate, prima semnătură tipărită îi apare în vara anului 1916, cu foarte puțin înaintea plecării sale pe front, în ziarul *Capitala*, nr. 11, sub poezia *Iubirea mea*. Sonet al dragostei neîmpărtășite, tutelat de o strofă din poemul lui Baudelaire *La Beauté*, *Iubirea mea* provine, așa cum va adăuga în P.S.-ul unei scrisori către Cezar Petrescu, datată 15 august 1921, *«din vechile caiete»* din care, la această dată, ardea *«zilnic aproape»*, într-atît se simțea *«despărțit de ele»*.

IUBIREA MEA

Car j'ai pour fasciner ces dociles amants
De purs miroirs qui font choses plus belles
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés eternelles.

Charles Baudelaire

Privirea ta e recea ghilotină
Ce-și lasă c-o superbă nepăsare
Tăișul lamei sale, sclipitoare,
Pe sufletele care i se-nchină,

Un cer pe înserat și-a pus seninul
În ochii tăi, de-a pururi să le dea,
Stăpîn pe-albastra lor spendoare,
«spleen»-ul.

Privirea ta e cupă de morfină,
Cînd, sub melancolii crepusculare,
Topită-n boabe de mărgăritare,
Își picură tristețea ei divină.

Și-n apa lor cu profunzimi de mare,
Va plînge vecinic trista-i melopee
Iubirea mea, ca un apus de soare.

A urmat, în nr. 16 al aceluiași ziar, *Et in Arcadia ego*, tot un sonet, și, în 1919, înaintea poeziei menționate, fabula *Măgarii și libertatea* și crochiul *Coincidențe*, o *«cronică rimată»* după modelul *«cronicilor vesele»* ale lui G. Topîrceanu. Reproducem în continuare textul sonetului menționat:

ET IN ARCADIA EGO

...Și chipul lui hidos, pe care anii
Și-au încrustat satira lor ostilă,
S-a contractat cînd gingașa copilă
L-a alungat disprețuindu-i banii.

Îi scînteiară groaznic ochii stranii
Și în oglindă își privi cu milă
Făptura gîrbovită și senilă
Căzută în ispitele Satanii.

Căci fu cel mai superb amant alt-dată
...Și-i defilează-n mintea detracată
Cortegiul trist al fostelor amante.

...Și-a plîns cumplit bătrînul fante
În care se trezise donjuanul,
C-așa-i fu scris să-și termine romanul.

Numai voința proprie de a se considera intrat în lumea literelor prin paginile unei anumite publicații și într-un anume an ar putea fi o explicație a aprecierii primelor versuri proprii — catrene, madrigaluri, epigrame — drept compoziții *«proaste»*, apărute în *«reviste și mai proaste»* și, de-a lungul timpului, a repudierii lor repetate[1].

Rodica PANDELE

[1] Cf. *Debutul meu*, în vol. *Mici satisfacții*, București, Editura *Cartea Românească*, 1931, p. 141.

CLARIFICĂRI EDITORIALE LA «JURNALUL» LUI GOGA

Continuăm publicarea «jurnalului politic» inedit al lui Octavian Goga, din care, așa cum arătam și în numărul trecut, s-au mai tipărit însemnările din zilele 26 martie (parțial), 31 martie și 1 aprilie 1931, în volumul Pagini noi, 1967 *(îngrijit de Veturia Goga) și însemnarea din 13 aprilie 1931 (de către Dan Brudașcu, în* Orizont, *nr. 5 din 3 febr. 1984). Redactat în focul evenimentelor și din magma pasiunilor politice, jurnalul, deși dictat de Goga secretarului său Eugen Demetriu între 21 martie și 16 mai 1931 (doar zece pagini din însemnări poartă autograful lui Goga) se constituie într-un veritabil document istoric și sufletesc, ce oferă o secțiune revelatoare asupra politicii românești interbelice. Desigur, nu din partea unui autor imparțial, ci a unuia dintre politicienii adînc ancorați în acțiune și realitatea momentului*[1].

Ioan ȘERB

P.S. *Numărul de față al revistei se afla sub tipar, cînd, în* Săptămîna culturală a capitalei *(nr. 14/799 din 4 aprilie a.c.), la rubrica «Aveți cuvîntul», tînărul publicist Dan Brudașcu — care, în ultimii ani, se tot căznește să tipărească fragmente de texte culese din arhiva Muzeului memorial «Octavian Goga» de la Ciucea — se erijează, acum, în deplin cunoscător și vajnic apărător al întregii moșteniri manuscriptice și memoriale lăsate de Veturia Goga. Despre eforturile editoriale depuse de Dan Brudașcu — pe care l-am cunoscut chiar în anii în care mă preocupam de stabilirea textului după manuscrisul original — știam de mai multă vreme, autorul însuși amintindu-mi-le într-o scrisoare prin care, de altfel, îmi solicita sprijinul în acest sens. Cît despre multele greșeli și omisiuni existente în* textele *publicate de Dan Brudașcu (texte care, în fapt, sînt copii dactilografiate neconfruntate cu manuscrisele) voi vorbi în curînd, făcînd îndreptările de rigoare.*

Dan Brudașcu insinuează că eu nu aș fi copiat manuscrisul după original, bazîndu-se pe un argument într-atît de fragil : grija pe care o avea văduva poetului pentru păstrarea cu sfințenie a lucrărilor inedite ale lui Goga, ca și a corespondenței primite de acesta. Ce aș putea să adaug mai mult la faptul că, în vara anului 1970, am copiat — e drept, fără consimțămîntul lui Dan Brudașcu — manuscrisul Însemnărilor zilnice, *pe care l-am dactilografiat în vara anului următor, colaționîndu-l apoi cu originalul ? Tot în 1971 am făcut, împreună cu Veturia Goga, o ofertă pentru tipărirea acestui* Jurnal *către editura «Cartea Românească», unde, de altfel, s-a și încheiat un contract, în același an, semnat de Marin Preda. La întrebarea aparent «naivă» și nevinovată, chipurile, de ce încredințez abia acum tiparului documentul, pot răspunde că întîrzierea nu-mi aparține, întregul material făcînd, în timp, obiectul mai multor oferte la revistele* Manuscriptum *și* Steaua : *pretutindeni aceleași — să le zic — nu reticențe, poate nici ezitări, ci pur și simplu amînări sine die. Oricine a văzut manuscrisul* Însemnărilor zilnice *și este familiarizat cu scrisul lui Goga poate constata lesne că jurnalul a fost dictat de către autor, fapt certificat atît de mărturiile Veturiei Goga, cît și de cele ale secretarului acestuia, Eugen Demetriu. În ce privește nedumerirea lui Dan Brudașcu referitoare la faptul că-mi este cunoscută dispariția mss. original al Jurnalului politic al lui O. Goga, este suficient a-i recomanda să-și recitească propriul articol din* Orizont *(nr. menționat mai sus), din care reținem : «manuscrisul* original *al jurnalului a dispărut în condiții rămase necunoscute». Celelalte nedumeriri (datorate și neatenției cu care Dan Brudașcu a citit prezentarea mea) își vor primi răspunsul cuvenit pe parcursul editării* Jurnalului, *în paginile revistei ce ne găzduiește.* (I.Ș.)

---

[1] *În acest sens ni se pare interesantă însemnarea secretarului Eugen Demetriu din capitolul* Octavian Goga și Restaurația *(cf.* Amintirile *lui E. Demetriu, în mss.) :* «Goga s-a situat printre cei dintîi care și-au dat seama de inutilitatea oricărui gîr moral sau politic ce i s-ar mai fi acordat lui Carol II. Călcarea tuturor angajamentelor ce și le luase pe „cuvînt de onoare" și care-i înlesniseră acceptarea pe tronul țării, precum și conținutul numeroaselor convorbiri purtate împreună, constituiau tot atîtea motive de descurajare și deziluzii pentru Octavian Goga, cînd se întorcea din audiențele avute la regele Carol II. Conținutul amănunțit al acestor convorbiri și al concluziilor trase pe urma lor în felurite prilejuri, sînt consemnate și redate aproape „ad litteram" într-o serie de caiete-manuscrise ale subsemnatului, redactate sub dictarea pe care Goga mi-o făcea zilnic asupra evenimentelor cotidiene, și de care am mai vorbit — îndeosebi între anii 1930—1935. Din nefericire, aceste caiete nu mai sînt în posesia mea și dacă ele vor apărea vreodată și vor putea fi cercetate de cei interesați — istoriografia politică românească va avea numai de cîștigat. De remarcat este însă — cu privire la lipsa de popularitate a fostului rege Carol II — reflecția însăși a reginei văduvă (văduvă a lui Ferdinand, regina Maria, mama lui Carol II), reflecție făcută în fața lui Octavian Goga la Palatul Cotroceni, foarte scurtă vreme după actul restaurării (cred că nici o lună) : „Ați făcut — toți care l-ați sprijinit pe Carol să revină în țară — o imensă greșeală. E un om incorijibil, ingrat, lipsit de caracter, și veți regreta cu toții concursul ce i l-ați oferit. Dintre cei dintîi vei fi d-ta Goga. Voi nu-l cunoașteți, dragă Goga, numai patru persoane l-au cunoscut cu adevărat. Doi din aceștia au murit : regele Ferdinand și I. I. C. Brătianu, iar ceilalți doi mai sînt în viață *(la vremea aceea — n.n.)* : eu și Barbu Știrbey"».

CRONICA EDIȚIILOR

Varlaam, OPERE, *Răspunsul împotriva Catihismului calvinesc*, Ediție critică, studiu filologic și lingvistic de Mirela Teodorescu, București, Editura Minerva, 1984, 231 p. + facsimile.

De personalitatea lui Varlaam sînt legate cîteva momente de semnificație majoră pentru cultura românească, între care și acela al susținerii curentului de luptă declanșat împotriva presiunilor exercitate în Transilvania pentru atragerea românilor la alte confesiuni religioase și, implicit, spre deznaționalizare.

Misiunea de a difuza prin scris, în slovă românească, riposta soborului celor două țări — Moldova și Țara Românească — față de încercările prozelitismului calvin îi revine mitropolitului Varlaam și se materializează în lucrarea polemică intitulată *Cartea carea să cheamă Răspunsul împotriva Catihismului calvinesc*. El își axează replica pe combaterea cu vehemență a tuturor dogmelor calvine, cărora le opune, printr-o atitudine deschisă, specifică spiritului românesc, principiile fundamentale ale ortodoxiei. Pentru a-și atinge țelul, Varlaam se adresează, ca un adevărat umanist convins de unitatea noastră de neam și de limbă, românilor de pretutindeni : *«iubiți creștini și cu noi de un neam român... ce sînteți cu noi într-o credință...»* (Predoslovie, f. I r). Apelul său la toți coreligionarii, în vederea apărării integrității noastre spirituale, devine un imperativ al vremii, ce contribuie la întărirea conștiinței naționale. Prin scopul propus, prin informația bogată, prin ideile edificatoare și sensurile nobile ce le comportă, cartea se înscrie în curentul umanist al unei exemplare epoci de cultură. Ea ne înfățișează istoria într-un anumit spațiu și timp, ne revelează apartenența la un tip de tradiție, ne dezvăluie spiritualitatea noastră specifică. Scrierea lui Varlaam face parte dn salba de monumente ale trecutului și aducerea ei la lumină pentru generațiile de azi, formate în sensul venerării valorilor tezaurului nostru spiritual, se impune ca o necesitate.

Privită din această perspectivă, publicarea de către Editura Minerva, în seria *Opere*, în condiții grafice deosebite, a cărții mitropolitului Varlaam *(Răspunsul împotriva Catihismului calvinesc*, constituie un act de cultură de excepție. Inițiativa de a o oferi specialiștilor și publicului larg o ediție critică corespunzătoare exigențelor filologice moderne îi aparține Mirelei Teodorescu. Criteriile ce au stat la baza alegerii spre editare a acestui text, din multitudinea de materiale din secolul al XVII-lea rămase încă în umbră, au fost de natură culturală și literară (acesta fiind primul text polemic redactat în limba română) și de natură lingvistică (prin «selecția» mijloacelor lingvistice operate de Varlaam). Rezultă de aici că *Răspunsul împotriva Catihismului calvinesc* are o dublă valoare : pe de o parte, el completează tabloul cultural românesc din secolul al XVII-lea, pe de alta, constituie un document de limbă. În consecință, cartea se adresează atît cercetătorilor literari, cît și lingviștilor.

Ediția Mirelei Teodorescu este concepută în patru secțiuni : *studiu filologic* și *studiu lingvistic* (subdivizate în capitole unitare-tematic), *textul* propriu-zis aparținînd lui Varlaam și *reproducerea facsimilelor* tipăriturii de la 1646.

Ampla și comepetența *Introducere*, ca și *Nota asupra ediției* de altfel, expun pe larg diferitele probleme ridicate de cartea lui Varlaam.

Posedînd o temeinică pregătire în domeniul medievisticii românești, utilizînd, în mod critic, un vast material bibliografic de specialitate, autoarea recompune

cu scrupulozitate, într-un capitol de sinteză cu care debutează studiul filologic, *cauzele* ce l-au determinat pe Varlaam să redacteze *Răspunsul împotriva Catihismului calvinesc*: descoperirea în biblioteca eruditului Udriște Năsturel a *Catehismului calvin* tipărit în Transilvania în 1642, cu prilejul călătoriei lui Varlaam la Tîrgoviște; acțiunea de calvinizare a românilor din Ardeal; apariția confesiunii de credință ortodoxă în 1643, atribuită patriarhului din Constantinopol, Chiril Lucaris; tipărirea expunerii sistematice a dogmelor ortodoxe de către Petru Movilă în *Mărturisirea ortodoxă*, 1645; cadrul social, politic și religios al secolului al XVII-lea din unele țări, caracterizat prin înflorirea *Reformei*.

În urma unei cercetări cu caracter sociologic (după criteriul interesului manifestat față de carte) și critic (după criteriul frecvenței informațiilor despre carte) întreprinse — pentru prima oară — cu privire la *integrarea* operei lui Varlaam în ansamblul cultural și literar al epocii, autoarea studiului observă că aceasta nu s-a bucurat de prea multă atenție pînă în prezent. Cauzele interesului scăzut suscitat de carte nu țin, după părerea autoarei, de valoarea minoră a textului, ci de descoperirea tîrzie a exemplarului unic (1903), de dificultatea de a intra în contact cu copia manuscrisă a lui Grăjdean (1665), de conținutul, cu precădere teologic, al cuprinsului.

Dacă pînă în prezent se știa că exemplarul unic (dăruit Academiei Române în 1903 de Vasile Mangra, astăzi aflat în colecția de cărți vechi a BAR sub nr. 48) beneficiază de două copii (una a lui Grăjdean, aflată în colecția de manuscrise a Bibliotecii Filialei Academiei R.S.R. din Cluj-Napoca și cealaltă aflată — după afirmația lui T. Bodogae — în Biblioteca Széchényi din Budapesta), autoarea atrage atenția asupra inexactității informației, arătînd că *această ultimă copie nu există*.

Editoarei îi datorăm *descripția comentată* a cărții (format, nr. file, nr. caiete, rînduri de pagină, dimensiunea distanței dintre rînduri, colontitlurile, notațiile marginale, tipurile de litere folosite, zațul întrebuințat, motivele ornamentale, cerneala și hîrtia ce au stat la îndemîna tipografului), precum și unele ipoteze (emise pe baza datelor oferite de două lucrări apărute la Mănăstirea Dealu în 1644 — *Evanghelia învățătoare* — și în 1647 — *Imitatio Christi*, în versiune slavonă) privind numele tipografului sau tipografilor ce ar fi fost posibil să imprime textul lui Varlaam: Proca Stanciovici / Proca Stanciulovici *«croitor din Rîmnicul de la Ocnele Mari»* și / sau Tudor Dumitrovici / Teodor Dumitrievici *«sîrb din Rîmnicul de la Olt»*.

Axîndu-se pe rezultatele cercetărilor anterioare întreprinse de Ion Bianu, Dan Simonescu, Al. Rosetti, Boris Cazacu, Liviu Onu, Ion Gheție și lărgind aria de invesigații prin studiul fonetic al limbii textului, prin cel al caracterelor tipografice și al ornamentelor din carte, al filigranului și hîrtiei, autoarea ediției aduce argumente noi, științific fundamentale, în sprijinul ideii de *localizare* a imprimării *Răspunsului* lui Varlaam la *Mănăstirea Dealu*.

În pofida faptului că unii cercetători (P. P. Panaitescu, S. Pușcariu, A. Sacerdoțeanu) au opinat pentru *datarea cărții* în 1647, conform notiței slavone de pe copia manuscrisă, Mirela Teodorescu se situează pe poziția celor ce susțin ca dată a apariției acesteia *anul 1645*, aducînd, în acest sens, argumente solide, între care și acela al datării existente pe foaia de titlu din unicul exemplar tipărit, cunoscut pînă în prezent.

Dată fiind existența a trei cărți polemice anterioare *Răspunsului* lui Varlaam, al căror fond comun rezidă în ideea de luptă împotriva calvinismului (P. Movilă, *Mărturisirea ortodoxă*, 1645, *Catehismul slav*, Iași, 1642, *Spunerea legiei ca răspuns*, Transilvania, 1640—1644), editoarea găsește oportună realizarea unui demers comparatist minuțios care relevă *originalitatea* modului de structurare a *argumentației* din scrierea lui Varlaam în raport cu celelalte.

Odată elucidată problema posibilelor «modele», autoarea își propune un nou obiectiv: acela al identificării *surselor* folosite de Varlaam. Pentru aceasta a cercetat comparativ versiunile citatelor folosite de Varlaam din *Evanghelie* și din *Faptele Apostolilor* cu cele corespunzătoare din *Tetraevanghelul* lui Coresi, *Evangheliarul* manuscris de la Războieni (Iași, 1709), *Apostolul* lui Coresi și versiunea moldovenească a *Apostolului* din secolul al XVII-lea (din ms. 1252 BAR) și *Cazania* lui Varlaam din 1643. Astfel autoarea a descoperit că la baza citatelor biblice din *Răspuns* se găsește o versiune de tipul celor moldovenești, evidențiind că și față de acestea Varlaam și-a permis unele libertăți.

În sfîrșit, în rigurosul studiu filologic autoarea emite și unele ipoteze cu privire la *difuzarea* cărții lui Valaam. Argumentele aduse în sprijinul afirmației că scrierea s-a răspîndit atît printre românii ardeleni, cît și printre locuitorii altor provincii, se bazează pe urmărirea cu acribie a circulației cărții în diverse provincii românești (unicul exemplar cunoscut a aparținut preotului din satul Budureasa de lîngă Beiuș ; primele semnalări despre carte au apărut în lucrările ardelenilor S. Micu și Șincai ; copia lui Grăjdean a fost găsită în 1884 între cărțile lui I. Mihályi de Apsa, de unde a fost adusă la Blaj).

La baza interpretării *grafiei* din *Răspunsul* lui Varlaam — ce deschide cea de a doua secțiune a lucrării — autoarea a ținut seama de o multitudine de criterii (valoarea literelor în alfabetul slavon, configurația graiurilor românești vechi, situația din graiurile românești de astăzi, particularitățile regionale și tradiționale ale grafiei chirilice românești) precum și de unele texte tipărite în secolul al XVII-lea ce au fost privite comparativ (*Cazania* lui Varlaam, 1645, *Viețile Sinților*, *Psaltirea în versuri* de Dosoftei, 1645, *Paraclisul născătoarei de Dumnezeu* — atribuită de unii cercetători tot lui Varlaam, 1645). Cercetarea exhaustivă a inventarului de semne chirilce (slove, grupuri de slove, semne diacritice — accent, paieric, spirit lin —, a suprascrierii, a punctuației și abrevierilor), analiza probă a elementelor caracteristice *foneticii* din textul lui Varlaam (conform criteriului clasificării sunetelor după natura lor articulatorie), studiul minuțios al *formelor morfologice* folosite de acesta (grupate în funcție de părțile de vorbire stabilite în gramatica tradițională), excerptarea judicioasă a *construcțiilor* sale *sintactice* (semnalînd mijloacele folosite pentru exprimarea raporturilor de coordonare și subordonare), cît și examenul riguros științific al elementelor specifice *lexicului* din *Răspuns* (notînd seriile sinonomice întîlnite, repartizînd cuvintele pe criteriul etimologiei și al formării), relevă cititorului de astăzi o imagine de ansamblu, pe cît posibil corectă, a limbii lui Varlaam, care reflectă vorbirea moldovenească a epocii, în ciuda tipăririi cărții în Muntenia.

Cea de a treia secțiune cuprinde *textul* propriu-zis al *Răspunsului*, ce reproduce fidel — prin transcriere interpretativă — pe cel al exemplarului tipărit în 1645. La sfîrșit se adaugă, în notă, textul ultimei (sau ultimelor) file pierdute din exemplarul tipărit, după copia manuscrisă păstrată la Cluj-Napoca.

Principiile ce au stat la baza realizării ediției sînt menționate în *Notă asupra ediției*. Reține atenția faptul că se publică și notele marginale din *Răspuns*. Cuvintele slavone din text au fost transcrise cu litere latine după normele lucrărilor de slavistică. Autoarea corectează erorile tipografice, intervine în punctuația și ortografia textului, evidențiază prin ghilimele textul citat de cel original, pune în lumină slovele omise din text, cele ce nu se mai pot citi sau cele suprascrise, întregește cuvintele abreviate. În note de subsol sînt indicate corecturile operate.

Includerea, în capitolul *Lexicul*, a tuturor cuvintelor din textul lui Varlaam care prezintă sensuri diferite față de cele de azi, atrage după sine omiterea *glosarului*. De asemenea, lipsește obișnuita *bibliografie*, întrucît notele cuprinzătoare de la subsolul studiilor conțin trimiteri bogate la cele mai importante lucrări de specialitate ce privesc *Răspunsul*.

Ultima secțiune — cea a *facsimilelor* — înfățișează cititorilor, filă cu filă, *Răspunsul împotriva Catihismului calvinesc*, tipărit în 1645 la Mănăstirea Dealu.

Ediția se recomandă de la sine. Pentru prima dată, ea aduce la lumină, în mod riguros științific, cel dintîi text polemic redactat în limba română de mitropolitul Varlaam.

Se știe însă că, pentru studiul istoriei literaturii române, importanța scrierii lui Varlaam constă nu numai în contribuțiile filologice și lingvistice menționate mai sus, ci și în examenul axiologic al virtuților de artă literară ale textului. De aceea, s-ar fi cuvenit, după părerea noastră, ca autoarea să analizeze și expresia artistică izvorîtă din limbajul viu al poporului, proprie caracterului polemic al lucrării, cît și acele elemente din planul ideatic ce fac ca scrierea lui Varlaam să fie structurată pe conceptele dominante ale secolului al XVII-lea.

Dincolo de necesitatea împlinirii și a acestui deziderat, putem opina că, prin rigoarea științifică a textului în transcriere latină, a înfățișării fidele a facsimilelor, prin originalitatea ipotezelor, a demersului critic, în general, ediția Mirelei Teodorescu reprezintă o contribuție importantă la exegeza marelui cărturar român, la înțelegerea mai aprofundată a unui moment semnificativ al spiritualității românești.

Liliana BOTEZ

Dinu Pillat, *Tinerețe ciudată. Moartea cotidiană. Jurnalul unui adolescent*, Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Monica Pillat, București, Editura Minerva, 1984, 250 p.

Emoționant și necesar act de restituire a unei personalități literare interesante, dacă nu chiar singulare, volumul recent publicat de Editura Minerva adună, pentru prima oară laolaltă, paginile epice semnate de Dinu Pillat : romanele Tinerețe ciudată *și* Moartea cotidiană, *precum și* Jurnalul unui adolescent, *rămas pînă acum închis în coloanele revistei* Albatros *din 1941. Această culegere integrală a prozei lui Dinu Pillat oferă cititorilor — așa cum o spune îngrijitoarea ediției, Monica Pillat, fiica scriitorului —* «posibilitatea de a urmări și înțelege nu numai conturarea unei identități artistice, dar și evoluția unei viziuni existențiale asupra literaturii». *Romane de tinerețe, cu unele inevitabile stîngăcii, pe care editoarea s-a străduit să le înlăture printr-o strictă respectare a adnotărilor făcute de autor în vederea republicării, cele trei titluri reunite (pe copertă) sub acela, simbolic, al debutului editorial —* Tinerețe ciudată *— îl recomandă pe scriitorul atras de mutațiile romanului modern, neliniștit introspectiv, pentru care actul creator se constituia ca o* «expediție spre cunoașterea cu orice risc a sinelui».

Arta a fost pentru Dinu Pillat o formă a vieții, el a trăit indirect — cum o mărturisea — prin personajele cărților pe care le-a citit sau le-a scris, conștient, totodată, de superioritatea vieții reale și de răspunderea sa culturală din perspectiva căreia avea datoria să dinamiteze vetustele convenții literare și să opteze pentru estetica autenticității. «Sentimentul prezentului — *sublinia Dinu Pillat* — este realitatea cea mai imperioasă, singura certitudine, poate unica dovadă că existăm în tiparele unei contingențe».

Personajele din Jurnalul unui adolescent *și* Tinerețe ciudată (*publicat în 1943*) *sînt niște răzvrătiți anarhici împotriva inerțiilor și rutinei, contestînd banalitatea ucigașă și stereotipiile, alterarea visului, degenerarea și trădarea idealurilor.* «Să nu ajungem niciodată acel clasic om matur, rigid, încuiat, gol, șablonat de prejudecăți burgheze», *își jură, la banchetul de adio, foștii liceeni, pregătindu-se să pornească la asaltul propriului destin. Prin intermediul lui Sergiu Antim, din* Tinerețe ciudată, *nemulțumit de cuvintele înșirate pe hîrtie* («lipsite de sonoritatea vieții») *și de mînuirea eroilor săi (care vor să se vindece de* «ulcerul plictiselii cotidiene» *și de tragicul existenței evadînd în aventuri-limită), scriitorul conchide :* «așadar, realitatea trăită nu poate să fie plagiată în scris».

Cel mai rezistent, din punct de vedere estetic, amintind prin viziune de «greața» *existențială a lui Sartre și de* Străinul *lui Camus, este romanul* Moartea cotidiană, *care realizează, într-o suită de secvențe cinematografice, cu severitate, detașare și economie de mijloace, imaginea tragic-grotescă a unei lumi sordide, o mică burghezie aflată — în preajma celui de al doilea război mondial — în ireversibil proces de anchilozare, de alienare și de descompunere, de agonizare socială și vid sufletesc. Sub influența lui Joyce, timpul romanului este concentrat la întinderea unei zile și a unei nopți (27 februarie 1937) din viața familiei unui ratat profesor de liceu. Utilizînd modalitatea fragmentării și a contrapunctului, decupajul cinematografic și compoziția discontinuă, Dinu Pillat e atent, totodată, la tonalitate, apăsînd pe pedala grotescului și parodicului, atunci cînd se simte amenințat de alunecarea pe panta înduioșării patetice.*

Chiar dacă, odată cu Moartea cotidiană *(apărut în 1946) și cu încă un roman, pierdut, Dinu Pillat a abandonat încă din deceniul cinci, fără revenire, proza beletristică, el rămîne, și pe terenul criticii și eseisticii pentru care a optat — ca biograf și interpret al scriitorilor către care îl orienta magnetismul afinităților structurale sau curiozitatea pentru «cazurile» insolite — portretistul lapidar, creatorul tipic al secolului XX,* «care trăiește drama cunoașterii odată cu personajele sale».

Este ceea ce a reușit să pună în lumină, în prefața volumului, cu o vibrantă și înfiorată sensibilitate, Monica Pillat, realizînd și interesante filiații dinspre personajele fictive înspre cele reale și sesizînd simetria de răzvrătire a acestora împotriva convenționalismului rigid și a formulelor literare dogmatice. În portretizarea «personajelor»-scriitori din volumele Mozaic istorico-literar *(1969 și 1971) și* Itinerarii istorico-literare *(1978), ca și în micromonografia* Ion Barbu *(1969 și 1982), Dinu Pillat a împrumutat de la profesorul său, stimat și iubit, G. Călinescu, curajul de* «a trece cu dezinvoltură — *cum spune Monica Pillat* — granița care desparte critica literară de roman».

Pasiunile sale de istoric și critic literar sînt statornice, scriitorii «aleși» îi rămîn permanent aproape. Între aceștia, Esenin («haimana cu geniul liric» *și* «sensibilitate de primitiv», *în care viața* «urla cu un lup flămînd») *și Dostoievski (cu* «galeria halucinantă» *a personajelor sale, care deschid* «perspective originale și patetice, marilor probleme ale vieții»). *Din paginile* «stranii prin excelență, în exarcerbarea sensitivă și nervoasă» *ale lui M. Blecher,* «scriitor de o singularitate memorabilă», «intelectual efervescent», *Dinu Pillat desprinde, preferențial și adacveat propriilor preocupări românești,* «senzația amețitoare a neantului ascuns în banalitatea aspectelor de viață». *Consemnînd* «patetismul funambulesc, de bufon shakespearean» *din debutul liric al lui Emil Botta, criticul se simte solidar cu poetul-actor,* «mare halucinat romantic», «bîntuit de un demon al neliniștii». *Tabloul de ansamblu asupra poeziei lui Ion Barbu este, deopotrivă, o dovadă a abordării acesteia de către un pasionat și deplin cunoscător, dar și a dorinței de a le înlesni cititorilor pătrunderea în miezul ei ermetic și totodată iradiant. În Topîrceanu, Dinu Pillat vede un complex* «personagiu de nuvelă hoffmanneseă», *după cum poetul Geo Dumitrescu îi apare, în fantezismul său acidulat, ca un* «Laforgue valah, însă copil în spirit al sec. XX». *Lucian Blaga îi devine poetul de căpătîi — cum mărturisește — pe care-l recitește fără sațiu, tulburat de fiorul transcendentului. La G. Călinescu, venerat ca un zeu tutelar, îl fascinează* «spectacolul oferit de procesul de gîndire al acestui om care înțelegea să descopere totul», «cînd poelmic, cînd liric, cînd fantast», «cu un demon al contrazicerii care nu îl părăsea nici o clipă, frenetic în ideație». *Predilecția pentru portretizare, care îmbină mobilitatea de spirit, intuiția psihologică, cu o minuțioasă aplicare la obiect, se acordă cu o sobrietate stilistică evidentă și cu o distribuire concentrată și metodică a informațiilor. Interesat, la modul major, definitoriu, de aspectul memorialistic, Dinu Pillat urmărește mai ales plasarea scriitorului cercetat, a omului și a operei sale, în contextul epocii, îmbogățindu-și cu exegeza cu considerații despre mediul literar respectiv. Un obiectiv urmărit cu tot atîta stăruință este descifrarea unor sensuri, mereu actuale, ale creației autentice.*

Scriind, în genere lapidar, medalioane monografice, studii și articole de mică întindere, dar solid elaborate, despre — în afară de scriitorii deja amintiți — Gala Galaction, Al. Brătescu-Voinești, Ovid Denusianu, G. Bacovia, Ionel Teodoreanu ș.a., Dinu Pillat încearcă să depisteze nota specifică a operelor cercetate printr-o nouă lectură, care să echivaleze cu o redescoperire. Caracterul captivant al punctelor de vedere se acordă cu bogăția de informații și cu un spirit polemic discret, împotriva închistării în șabloane. Impune rafinamentul interpretativ, în limitele unui stil precis, aerisit, despovărat de excese metaforice. Unele dintre originalele sale eseuri, bine strunite în articulațiile unor excursuri istorico-literare, au adînci implicații comparatiste; așa sînt, de pildă, cele referitoare la romanul balzacian sau la romanul de senzație în literatura română, la simbolism sau la ipostazele balcanismului literar în povestirea română contemporană.

Încercînd, cu subtilitate și pătrundere în cele mai intime resorturi ale creației tatălui său, o definire cuprinzătoare, prin dezvăluirea identității în antiteză — între poetul Ion Pillat și prozatorul Dinu Pillat, fiul acestuia —, prin delimitări și încadrări ale celui din urmă în epoca și generația sa literară, Monica Pillat se autodefinește, indirect și involuntar. Ea adoptă aceeași tehnică a «mozaicului», *preferată de Dinu Pillat. Din fiecare fragment de scrisoare sau însemnare de jurnal, din confesiunile scriitorului, din mărturiile prietenilor sau opiniile criticilor, din toate aceste «voci», împletite cu migală și abilitate, prinde contur, treptat, portretul lui Dinu Pillat. Așa cum fiul înaintase profesorului G. Călinescu, în 1947, ca teză de doctorat, lucrarea* Contribuțiuni la biografia lui Ion Pillat, *ediția prozei beletristice a lui Dinu Pillat, însoțită de o bibliografie exhaustivă a operei și de o bibliografii critică, realizată de Monica Pillat la* 10 ani de la dispariția tatălui său, *se constituie ca un gest de recunoaștere și continuitate. Romancier și critic literar, Dinu Pillat* «a fost întotdeauna un poet», *sosind — remarcă editoarea — pe drumul epicului la același stil* «tăinuitor de clar» *la care Ion Pillat ajunge prin lirică. Dinu Pillat selecționa, în antologiile de poezie și proză pe care le-a realizat, doar paginile care* «orientau efemerul către permanență». *În ediția de față, în care se află reunite scrierile sale epice, de avangardă literară, Monica Pillat a oferit — ca și el —* «numai ceea ce i se pare că poate să rămînă, dar nu ca o stavilă în fața timpului, ci ca o fereastră deschisă».

Rodica FLOREA

OPINII ŞI ATITUDINI

PRECIZĂRI NECESARE

Întrucît rubrica de faţă trezeşte unele nedumeriri, ne vedem obligaţi a interveni în reafirmarea unor adevăruri.

Condiţia de «tribună a democraţiei», **pe care presa din România de azi o deţine, are o îndelungată tradiţie la noi, dar ea s-a dezvoltat şi s-a afirmat decisiv ca atare în anii Epocii Nicolae Ceauşescu. Congresul al IX-lea al P.C.R. — de o însemnătate capitală pentru repunerea în drepturi a adevărului istoric, specific spiritului românesc, pentru instaurarea unui climat social-politic şi cultural bazat pe dezvoltarea şi afirmarea liberă, multilaterală, democratică a prsonalităţii umane — a oferit culturii, mijloacelor de comunicare în masă, o nouă fundamentare teoretică şi practică. Iniţiată de Secretarul General al Partidului,** «tribuna democraţiei» **s-a instituit ca o nouă şi originală formă de informare şi consultare a oamenilor muncii ; în cadrul acestei forme de participare la viaţa socială,** «putem să discutăm orice problemă», **sublinia tovarăşul NICOLAE CEAUŞESCU.** «Nimeni nu trebuie supus vreunei privaţiuni, de orice fel, pentru faptul că-şi exprimă părerea asupra unei probleme sau alta».

Înţelegînd şi aderînd pe deplin la semnificaţiile acestei înalte datorii ştiinţifice şi patriotice am rezervat un spaţiu special dezbaterilor literare (un drept care nu se «arogă», deci, ci se asumă firesc, conform normelor elementare ale statutului profesional). Cîtă vreme opinia este argumentată, atitudinea **pe care o determină trebuie luată în consideraţie şi tratată cu discernămînt, fără prejudecăţi, cu claritate ideologică, dar fără a răsturna planul demonstraţiei prin dispunerea de concluzii prestabilite în locul premiselor.** «Partidul — **arăta tovarăşul NICOLAE CEAUŞESCU** — este adeptul adevărului obiectiv, nemistificat, partizanul înfăţişării veridice a realităţii, atît cu luminile cît şi cu umbrele ei».

Angajarea ştiinţifică şi ideologică a revistei de faţă rezidă — credem — pe de o parte, în opţiunile tematice, în valoarea contribuţiilor publicate, în varietatea semnăturilor, în realizarea unui echilibru just între istoria literaturii române şi a literaturilor străine, între critica, istoria şi teoria literară. Ceea ce ne-am propus întotdeauna reprezintă deziderate fundamentale ale culturii româneşti contemporane : respectarea adevărului istoric, preţuirea spiritualităţii naţionale, a valorilor estetice şi morale indiferent de spaţiul şi timpul specifice acestora. Pe de altă parte, există şi un alt tip de angajare : cea profesională, sau, mai corect spus : înţelegerea presei, în spiritul documentelor de partid, drept un cadru optim pentru a supune discuţiei de specialitate unele probleme controversate, neelucidate încă. Rubrica Opinii şi atitudini, **după cum am arătat nu o dată, tocmai un astfel de cadru şi-a propus să ofere. Prin înlocuirea tradiţionalului** «Primim» **(utilizat la începutul seriei actuale a revistei şi de noi) cu această nouă titulatură, am urmărit trecerea de la nivelul exprimării unui interes individual, la dezbaterea unor probleme de interes mai larg, de interes cultural naţional, chiar, aşa cum este, de pildă, realizarea ediţiei integrale de** Opere — Mihai Eminescu.

Divergenţele de păreri, legitimitatea punctelor de vedere diferite, însă judicios argumentate, pe un ton urban, sînt o expresie a dialecticii culturale şi ele contribuie la clarificarea problemelor, la mai eficienta valorizare a patrimoniului literar naţional. A nu admite acest adevăr ni se pare a fi o expresie străină realităţilor ideologice din România de azi, o formă de manifestare dogmatică, improprie umanismului socialist şi care etalează trista ambiţie de anulare a democraţiei intelectuale.

Considerăm necesar, prin urmare, să dezvoltăm această formă de dialog — pe care-l sperăm în continuare fructuos — cu specialiştii şi cu publicul larg, în interesul cercetării literare naţionale.

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

«INTEGRALA EMINESCU» ȘI PROBLEMA PATERNITĂȚII

Stabilirea paternității *a fost, este și rămîne, pentru orice* editor, *operația cea mai grea, de mare răspundere și cu implicații adînci, pentru întreaga operă eminesciană. În tipărirea publicisticii lui Eminescu, mai ales din perioada* Timpul *(unde numai cu cîteva rare excepții marele poet își semnează articolele), această* problemă *devine capitală și ea impune o mai largă dezbatere a* criteriilor *cu care operează editorul. Nu are, așadar, de ce să ne mire că, în ultima vreme, în unele comentarii din presă, pe marginea volumelor de publicistică eminesciană apărute pînă acum, chestiunea delicată a stabilirii paternității se pune cu o oarecare insistență *. Am primit, de altfel, pe această temă și o serie de scrisori din partea cititorilor, care manifestă unele nedumeriri și solicită explicații în plus. Iată, prin urmare, motivele pentru care dau aici cîteva explicații, expuse mai pe larg în* introducerea *la M. Eminescu,* Opere X. Publicistica, *volum cu care se încheie editarea acestei secțiuni a creației eminesciene.*

După cum se știe, Eminescu lucrează în redacția Timpului, *ca* redactor *(între noiembrie 1877 și februarie 1880), ca* redactor *șef (între februarie 1880 și decembrie 1881) și ca* prim-redactor *pentru partea politică (între ianuarie 1882 și iunie 1883). În această perioadă, cuprinsă între noiembrie 1877 și iunie 1883, apar din ziarul* Timpul *1631 de numere. Din calculul întreprins se impune să fie scoase numerele pentru două luni din vara anului 1878, cînd poetul traduce, la Florești, în Oltenia, primul volum din tratatul lui Eudoxiu Hurmuzaki,* Fragmente din istoria românilor, *apoi numerele din iunie 1882, cînd pleacă la mare, într-un, să zicem, concediu medical, și, de asemenea, numerele pentru cîteva săptămîni din același an, cînd știm că a fost internat în spital. Mai trebuie observat că, în perioada 1882—1883, poetul avea obligația, ca prim-redactor pentru partea politică, să dea doar cîte trei editoriale pe săptămînă.*

Numerele la care Eminescu nu colaborează se cifrează astfel în jur de 200—230. Mai rămîn, așadar, în discuție, 1400 de numere din Timpul, *la care poetul avea obligația, în raport cu funcțiile pe care le deținea în redacție, să colaboreze.*

Ediția lui I. Crețu, Opera politică, *în două volume, din 1941, cea mai completă a publicisticii eminesciene, reproduce din cotidianul* Timpul *320 de articole. Mai multe articole din ediția Crețu nu sînt însă de Eminescu. Unul dintre acestea, cum se va vedea mai departe, se întinde pe nu mai puțin de 20 de numere. Rămîn, prin urmare, 290 de articole. Activitatea lui Eminescu ca redactor, redactor șef și prim-redactor nu ar acoperi nici măcar numerele din cotidianul bucureștean pe un an de zile.* Timpul *apare, în 1880 și 1881, cînd Eminescu îl conduce ca redactor șef, în 290 de numere și, respectiv, 296 de numere. Raportînd cele 290 de articole din ediția Crețu la cele 1400 de numere la care trebuia să colaboreze poetul, constatăm că rămîn descoperite 1210 numere. Apare de neînțeles pentru care motiv, Eminescu, cu o activitate prodigioasă la* Curierul de Iași, *intrat în redacția* Timpului, *se mărginește numai la cîteva articole pe lună și aceasta vreme de aproape șase ani. Nimeni nu ar fi menținut un redactor, necum un prim-redactor și cu atît mai mult un redactor șef, numai cu o asemenea contribuție în susținerea unui cotidian politic.*

---

* Problema a fost adusă în discuție, chiar dacă incidental, și de Al. Piru, în cronica sa la cartea lui M. Ungheanu, *Exactitatea admirației* (vezi : *Flacăra*, XXXIV, nr. 21, 24 mai 1985, p. 14). *«Era necesar ca încă patru volume să vadă lumina tiparului, să se studieze ce aparține sigur lui Eminescu și ce doar i se atribuie* — scrie Al. Piru — *și numai după delimitarea pînă acum încă ipotetică, a acestui sector al operei poetului, să se treacă la analiză».*

În ceea ce ne privește, o mai strictă *«delimitare»* nu cunoaștem. Dacă Al. Piru se referă la eliminarea unora dintre textele incluse de noi, ca neaparținînd lui Eminescu, așteptam să ne arate, concret, care anume sînt în această situație.

Ar mai fi de precizat un lucru : oscilațiile trimiterilor din cartea lui Al. Oprea *În căutarea lui Eminescu gazetarul* (București, 1983) nu sînt urmarea, cum arată Al. Piru, a incertitudinilor cu privire la paternitatea textelor eminesciene. Al. Oprea și-a întocmit studiul pe baza ediției lui I. Crețu și a preluat de acolo și titlurile articolelor. Apariția volumului M. Eminescu, *Opere IX. Publicistica* (București, 1980) l-a obligat să le modifice în concordanță cu cele date de noi. Operația aceasta nu a fost făcută însă cu toată rigoarea.

Pe linia considerațiilor generale cu privire la paternitate merge și Z. Ornea (vezi : *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 2/1985, pp. 134—139).

Vom fi foarte recunoscători tuturor acelora care ne vor demonstra, cu argumente, care texte anume dintre cele publicate de noi nu aparțin, eventual, lui Eminescu și urmează să fie eliminate din opera sa. Vom face toate rectificările în cel mai apropiat volum.

Sînt întru totul de acord cu Al. Piru că analiza, în ansamblu, a publicisticii lui Eminescu este prematură înainte de tipărirea ei integrală. Se va modifica, desigur, cînd o vom avea integral tipărită, și viziunea asupra celorlalte sectoare ale creației eminesciene.

În general publicistica *lui Eminescu este privită cu o optică îngustă. Unii cercetători sînt înclinați să-l accepte numai cu editorialele de cea mai înaltă ținută jurnalistică. Poetul făcea însă la* Timpul *publicistică cotidiană. Îi aparțin astfel comentariile operative pe teme la ordinea zilei, notele redacționale, introducerile la materiale reproduse din alte publicații. De asemenea traducerile, foarte numeroase, din presa străină. Nimic nu justifică omiterea lor dintr-o* ediție integrală. *Orînduirea strict cronologică, cu introducerea la locurile respective și a acestor* texte, *oferă — după opinia noastră — unica posibilitate în cunoașterea exactă a diversității preocupărilor lui Eminescu și a desfășurării, în timp, a publicisticii sale. Alte ediții, de alt tip, se pot limita să preia numai anume* texte *și să le orînduiască după alte criterii.*

În februarie 1878 Eminescu îl informa pe Iacob Negruzzi asupra muncii sale în redacția cotidianului bucureștean. Poetul se scuză că nu putuse răspunde scrisorilor primite de la ieșeni: «Dacă n-am scris multora din ei cauza e că la *Timpul* am fiece zi de umplut o coală de tipar (împreună cu Slavici) și această masturbație intelectuală ne face incapabili de a ne aduna mințile»[1]. *La fel, tatălui său Eminescu îi preciza, în 18 martie 1881, că nu-i putea împlini dorința de a merge acasă, fie și numai pentru cîteva zile.* «Aș dori din toată inima — *scrie poetul* — să viu acasă, să văd dac-aș găsi vr-un om de încredere, care să-mi ție locul, căci negustoria asta, pe lîngă că n-aduce nimic, nici nu te îngăduie să închizi o zi două dugheana și să mai iei lumea în cap, ci toate zilele trebuie omul să-și bată capul ca să afle minciuni nouă. Dac-oi putea scăpa, iubite tată, fie acum, fie la vară, viu desigur acasă»[2]. *O a treia mărturisire cu privire la activitatea sa în redacție o face poetul în* scrisoarea *către Lascar Catargiu, din 16 februarie 1883, cînd arată că-i aparțineau, din cei șapte ani de apariție ai* Timpului, «nenumărate coloane»[3]. *La rîndul său, I. Slavici ne înștiințează în memorii că Eminescu practica o publicistică cotidiană și că combătea* «multele rele ce se iveau în fiecare clipă împregiurul lui»[4].

Coala de tipar cuprinde, la Timpul, *formatul obișnuit de ziar, cu cinci coloane de pagină. Aici se tipăreau, obligatoriu,* telegramele externe, *care acopereau în general o jumătate de colană, un* editorial, *în care se tratau probleme de interes general, pe mai multe coloane, rar pe o coloană și jumătate, și cel puțin un* comentariu *privind evenimentele cotidiene interne și externe, extins și el pe mai multe coloane. Eminescu introduce, ca redactor șef, și un* al doilea editorial, *pe care îl întocmește, cu puține excepții, tot el, pe tot parcursul anilor 1880—1881. Judecînd activitatea poetului în concordanță cu mărturiile sale, cu ale lui Slavici și cu ale altor contemporani, ar trebui să-i atribuim în jur de* 2000 de articole. *Noi tipărim în ediția de* Opere, *vol. X—XIII, consacrate gazetăriei poetului la* Timpul, 1176 *de articole certe și* 51 *de articole incerte. Alăturăm la acestea* 105 *texte, concepte și extrase, transcrise din manuscrise, neincluse în edițiile anterioare. Ediția națională vine, așadar, față de ediția lui I. Crețu, cu un spor de vreo* 850 *de articole. Această creștere spectaculoasă apare de neînțeles pentru cine nu ține seama de conștiința profesională a poetului, împinsă, cum specifică o serie dintre contemporanii săi, pînă la ultimele limite.*

Se impune să mai atragem atenția și asupra faptului că ziaristica *nu reprezenta pentru Eminescu numai o obligație de serviciu, ci răspundea structurii personalității sale. Ea constituia pentru poet, cu alte cuvinte, modalitatea prin care întreținea dialogul public cu contemporanii săi. Aici stă și explicația deplasării ponderii, în activitatea eminesciană, de la îndeletnicirile literare spre publicistica cotidiană.*

Creșterea de 850 *de articole, de care vorbim, se explică prin identificarea de noi articole originale și prin traducerile făcute din presa străină, foarte numeroase, ce nu se tipăresc în edițiile anterioare. Cu toate acestea, activitatea ziaristică a lui Eminescu la* Timpul, *așa cum o prezentăm în ediția națională, este departe de a epuiza întreaga muncă ce-o desfășoară poetul în redacția cotidianului bucureștean. Se constată, astfel, o diferență foarte mare (peste 800 de articole) între numărul celor tipărite de noi și* numărul *celor ce bănuim a rezulta din umplerea zilnic,*

[1] I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare, IV, Junimea*, București, «Bucovina», 1933, p. 135.
[2] *Idem*, p. 141—142.
[3] I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare. III. Junimea*, București, 1932, p. 114.
[4] I. Slavici, *Opere. IX. Memoralistica. Varia*, București, Editura Minerva, 1978, p. 114.

împreună cu Slavici, a unei coli de tipar. Activitatea poetului la Timpul consta însă, probabil, exclusiv din elaborări de articole originale. Ea include şi traducerile şi reproducerile din alte publicaţii. Două pagini ale ziarului, a doua şi a treia, sînt umplute cu asemenea materiale, iar a patra exclusiv cu reclame. Reproducerile aparţin poetului numai sub raportul selecţiei, importantă pentru cunoaşterea opţiunilor sale, însă ele nu pot figura desigur în suita scrierilor eminesciene.

Poetul nu-şi semnează articolele din Timpul, aşa cum se proceda de altfel în presa vremii, şi dă chiar explicaţii asupra acestei practici. Materialele nesemnate reprezentau orientarea generală a ziarului şi-l angajau în faţa organelor administrative. Procesele de presă sau de altă natură se intentau redactorului şef, cum se întîmplă şi în cazul cotidianului bucureştean. Articolele semnate se considera că exprimau puncte de vedere personale şi răspunderea revenea numai autorului lor.

Numele lui Eminescu apare în Timpul, pentru prima dată, în septembrie 1877, cînd I. Slavici îi reproduce articolul Observaţii critice, publicat în Curierul de Iaşi. Semnează, apoi, Scrisoarea III, reprodusă din Convorbiri literare, poem în care contemporanii văd un pamflet politic. Cu numele său, cît lucrează în redacţie, Eminescu semnează doar un singur articol, Materialuri etnologice, răspunsul pe care îl dă lui N. Xenopol; iar cu iniţiale, o recenzie la prozele lui I. Slavici, Novele din popor, şi o alta, la culegerea lui E. Baican (reprodusă de acesta, ulterior, ca prefaţă la antologia sa). Poetul se foloseşte de un pseudnim, Fantasio, cu care semnează trei articole, Babele au trecut, Un răspuns d-lui C. A. Rosetti şi Al doilea răspuns d-lui C. A. Rosetti, toate din 1882[5]. Ştim că-i aparţin lui Eminescu pentru că avem concepte şi în manuscrise[6]. Nici unul din aceste articole, însă, nu figurează în ediţia I. Creţu din 1941, deoarece pseudonimul Fantasio era folosit şi de alţi colaboratori ai cotidianului bucureştean. Nu-i pot fi atribuite lui Eminescu nici articolele semnate Cenzor, Nemesis sau cu alte pseudonime. Se fac referiri în cuprinsul lor la evenimente din anii cînd poetul nu era în Bucureşti. În epoca anterioară gazetăriei de la Timpul Eminescu semnează cu numele său, cu iniţiale şi cu pseudonimul Varro 16 articole şi documente, acestea din timpul pregătirii serbării de la Putna, din august 1871. Să mai notăm şi faptul că la reintrarea în gazetărie, după întreruperea pricinuită de boală, îşi semnează cu iniţiale toate cele 6 articole publicate în România liberă şi în Fîntîna Blanduziei în 1888—1889.

Judecînd acum articolele semnate, în ansamblul publicisticii eminesciene, nu este greu de observat că ele ocupă, ca număr, un spaţiu restrîns. Articolele semnate sînt, pe de altă parte, dispersate pe parcursul întregii activităţi gazetăreşti a poetului şi chiar dacă oferă elemente preţioase în stabilirea paternităţii, acestea nu sînt suficiente pentru ca să cuprindem pe baza lor întreaga publicistică eminesciană.

Cînd examinăm activitatea ziaristică a lui Eminescu la Timpul ţinem seama de întreaga desfăşurare a activităţii sale gazetăreşti. Pornim, cu alte cuvinte, de la privirea de ansamblu asupra ei. Nu există o graniţă strict delimitată între publicistica de la Curierul de Iaşi şi cea de la Timpul. Problemele puse în discuţie de Eminescu în foaia ieşeană, simpatiile şi antipatiile sale, expresiile tipice întîlnite în Curierul de Iaşi se regăsesc şi în Timpul, reprezintă tot atîtea mărturii pentru cadrul general în stabilirea paternităţii.

Metoda noastră de lucru, pe care am numit-o combinată, în stabilirea paternităţii eminesciene, constă în luarea în discuţie a cît mai multor elemente — niciodată a unuia singur. Avem în vedere, astfel, cadrul general de care vorbim mai sus, tezele fundamentale expuse în articolele a căror paternitate este certă, examenul stilistic, aspectele de conjunctură.

Materialul de bază în această operaţie îl constituie ediţia lui Gr. G. Păucescu, Culegere de articole d-ale lui Eminescu, din 1891, manuscrisele poetului şi mărturiile contemporanilor. Ediţia lui Gr. G. Păucescu, retipărită de mai multe ori, cuprinde 33 de articole, toate din anii 1880—1881. Paternitatea eminesciană a acestora este în afară de orice discuţie. Deşi puţine la număr, ele oferă date preţioase pentru stabilirea paternităţii multor articole, îndeosebi din aceşti ani, cînd poetul conduce, ca redactor şef, cotidianul bucureştean.

[5] M. Eminescu, *Opere. XIII. Publicistica*, Bucureşti, 1985, p. 76—77, 84, 92—93.
[6] *Idem*, p. 344—351.

Aşa cum rezultă din amintirile lui I. Slavici şi din alte izvoare, Eminescu îşi elabora articolele acasă. Poetul păstrează o bună parte din articolele sau conceptele parţiale. Un manuscris misceleanu, 2264, însumînd aproape 450 de file, reuneşte texte de această natură, însă ele sînt dispersate şi prin alte caiete. Pe de altă parte, Eminescu îşi face un mare număr de extrase din diferite tratate ştiinţifice. Conceptele din manuscrise au corespondent în aproape 200 de articole din cotidianul bucureştean. Textele din manuscrise, tipărite de noi, ca o a doua secţiune, în ediţia naţională, reprezintă fie articole nepublicate, fie, mai des, concepte, cu corespondent în prima secţiune. Luminarea reciprocă: manuscris—editorial—manuscris *este metoda noastră de lucru, cu rezultate surprinzătoare, pe care nu le poate suplini nici cel mai avizat comentariu critic. Să exemplificăm. Două concepte fragmentare de numai cîteva rînduri din manuscrisul 2264, 357r şi 395r conduc la stabilirea paternităţii pentru 6 articole:* [„Abia apucarăm să zicem..."]. *din 31 octombrie 1879,* [„Persoane onorabile..."], *din 3 noiembrie 1879,* [„În articolul nostru..."] *şi* [„Primim de la d. Fleva..."], *amîndouă din 6 noiembrie 1879,* [„Mare supărare am cauzat..."], *din 10 noiembrie 1879 şi* [„La ce serveşte discuţia..."], *din 14 noiembrie 1879. Familia aceasta de texte o vom încredinţa de altfel tiparului într-un număr viitor al* Revistei de istorie şi teorie literară. *Atunci ne vom ocupa şi de fondul problemelor puse în discuţie. Acum ne oprim numai la metodologia cercetării în stabilirea paternităţii. Eminescu practica aici, cum procedează în numeroase împrejurări, sistemul trimiterii de la un articol la altul. Din această familie de* texte, *cu corespondent în manuscrise, se tipăreşte în volum numai cel din urmă, însă nu în ediţiile lui Eminescu, ci în ale lui Caragiale. Este tipărit aici cu titlul* [Ce este Centrul] *şi comentat în studiul introductiv. «*Acesta e chiar truculent — *scrie Şerban Cioculescu —,* anecdotic, împănat cu zicale şi parcă *vorbit* de autorul lui, înaintea unui auditor simpatic. Asupra acestui articol nu poate încăpea nici o îndoială că aparţine lui Caragiale»[7]. *Opţiunea fermă a criticului este infirmată de statutul textului, cu corespondent în manuscrisele eminesciene. «Caragialean» este de altfel şi articolul* Studii exegetice asupra unei parabole care lipseşte din Sfînta Scriptură[8], *publicat de Eminescu în* Timpul *în 12 decembrie 1878. Se critică şi aici «Partidul-Centru», întemeiat de V. Boerescu, în 1876, după ce acesta părăseşte Partidul conservator, împreună cu D. Ghica şi G. Gr. Cantacuzino. Articolul nu figurează, firește, în nici o ediţie. Şi aici stabilim paternitatea pe baza însemnărilor din manuscrise. «...*şi pe cei ce se-ncercau a intra în ea. Dar Afganistanul s-a cam învechit — precum e în genere greu de-a vorbi mult timp într-aiurea, chiar cînd cineva e advocat. O formă mai poetică se pune la dispoziţie pentru urmărirea aceleiaşi porţii mari şi acea formă este parabola. Vestita parabolă a proorocului Nuţă către David împăratul, povestirea lui Christos despre fiul risipitor şi lucrătorii din via Domnului şi altele de asemenea natură n-au putut a nu face victime din naturile simţitoare ale depărtatei posterităţi»,

Acest text, păstrat în manuscrisul 2264, 291, reprezintă un concept fragmentar din articolul Studii exegetice...[9]. *Transcriem de aici, spre ilustrare, ultimul aliniat:* «Vestita parabolă a proorocului Nuţă către David-împărat, povestirea lui Hristos despre fiul risipitor şi despre lucrătorii din via Domnului şi altele de asemenea natură n-au putut a nu face victime din naturile simţitoare ale unei depărtate posterităţi». *Articolul cuprinde elemente importante pe baza cărora stabilim paternitatea serialului* Scrisoarea unui ministru, *de asemenea neinclus în ediţiile anterioare*[10].

Studii exegetice... *ca şi editorialul* [„La ce serveşte discuţia..."] *ne relevă o faţă «caragialeană» a publicisticii lui Eminescu, pentru care nu găsim, după cîte ştim, nici o referire în exegezele operei sale. De altfel, «caragialeană» este şi scrisoarea poetului către tatăl său din 18 martie 1881, în care prezintă gazetăria drept* «negustorie de gogoşi şi de braşoave».

Eminescu îşi face un mare număr de extrase din diferite tratate ştiinţifice, îndeosebi de economie politică, pe care le utilizează în articole în susţinerea tezelor sale. Am dat un tablou al extraselor din tratatul lui H. C. Carey, Die Grundlagen der Socialwissenschaft[11]. *În manuscrisul 2264 se păstrează două caiete com-*

---

[7] I. L. Caragiale, *Opere. V. Articole politice şi cronici dramatice,* Bucureşti, 1938, p. XIX, 40—45.
[8] *Timpul,* III, nr. 272, 12 decembrie 1878, p. 1—2.
[9] M. Eminescu, *Opere. XI. Publicistica,* Bucureşti, 1934, p. 469.
[10] *Idem,* p. 416—418, 421—422, 424—426, 431.
[11] M. Eminescu. *Opere. XIII. Publicistica,* p. 547—575.

pacte cu concepte privind articolul Creditul mobiliar, *de asemenea într-o familie de texte. Poetul îşi face extrase din tratatele lui Max Wirth şi Jean Gustave Courcelle-Seneuil* [12]. *Din această familie de texte, consacrată operaţiilor bancare, ediţiile anterioare tipăresc doar două articole,* Creditul mobiliar *şi* Creditul mobiliar şi jocul de bursă, *iar alte cinci,* Societatea de construcţiuni, Creditul mobiliar şi presa Capitalei, [„Dar articolul nostru..."], Statutele creditului mobiliar, [„Acum cînd statutele..."] *rămîn îngropate în coloanele cotidianului bucureştean* [13]. *Din această familie de texte fac parte şi 10 concepte pentru articole în diferite faze de elaborare, rămase în manuscrise* [14].

Exemplele de mai sus sînt suficiente, credem, ca să ilustreze metoda noastră de lucru, care poate fi urmărită pe parcursul celor trei volume *tipărite pînă acum. Orientarea investigaţiilor de la manuscrise spre publicistica din* Timpul *ne-a condus la constituirea familiilor de texte şi oferă, după opinia noastră, deplină certitudine în stabilirea paternităţii eminesciene.*

10—II—1986

(Continuare în numărul viitor)

D. VATAMANIUC

PROFESIUNE DE CREDINŢĂ *

II. Dincolo de tragic

La 1 noiembrie 1940 — aveam pe atunci 25 de ani — a trebuit să intru în armată şi să părăsesc redacţia. Contractul cu *Frankfurter Zeitung* s-a menţinut, firește, pînă la suspendarea forţată a publicaţiei, la 31 iulie 1943. Ultimele 5 numere au inclus în partea rezervată prozei, nuvela mea *Der Zopf.*

Timpul petrecut în armată a fost, în ciuda tuturor poverilor şi barierelor psihologice, o epocă creatoare în interiorul primei mele perioade literare. Am scris cîteva duzini de contribuţii de literatură de ficţiune şi eseistică pentru *Frankfurter Zeitung, Die neue Rundschau* şi pentru alte publicaţii. Şi totuşi: întreaga problematică a situaţiei unui tînăr autor care în mijlocul spaimelor istoriei urmărea să facă dovada voinţei sale de formă poetică nu putea fi ignorată. Întrebarea privind rolul esteticului faţă de erorile reale, autoizolarea în cristalul simboliştilor, în faimosul *«turn de fildeş»* se încrucişa în profunzime cu speranţa ascunsă că *«frumosul»*, adică în sens platonician *«strălucirea adevărului»*, efectul său purificator, putea fi, totuşi, cumva realizat în lumea morală.

Întru această speranţă nu m-am putut întîlni, pe-atunci, decît cu unul din editorii cunoscuţi de mine: Peter Suhrkamp. Se născuse în 1891 ca fiul unui ţăran din Oldenburg. Se emancipase de timpuriu de familie şi de gospodăria părinţilor săi cu intenţia de a se face profesor. Ceea ce şi izbutise. În primul război mondial fusese decorat, în calitate de comandant al unei grupe de şoc, cu o înaltă distincţie. Doborît de ororile războiului, zdruncinat nervos şi psihic, petrecuse o scurtă perioadă de timp într-o clinică psihiatrică. În 1919 reluase munca la şcoala din Odenwald, studiase germanistica, fusese puţin timp secretar la Rudolf G. Binding, cîţiva ani dramaturg şi regizor, iar între 1925—1929, din nou profesor şi conducător pedagogic la comunitatea şcolară Wickersdorf din Thuringia. Cînd, în 1932, după o activitate jurnalistică de trei ani, a fost invitat de Samuel Fischer să editeze renumita publicaţie *Neue Rundschau* — după moartea lui S. Fischer, în toamna lui 1934, el va prelua conducerea editurii pînă la sfîrşitul

[12] M. Eminescu. *Opere. XII. Publicistica,* Bucureşti, 1985, p. 577—578.

[13] *Idem,* p. 248—260, 274—276, 346—348.

[14] *Idem,* p. 476—488.

* Continuare din nr. 2/1985 al *Revistei de istorie şi teorie literară* (n. red.).

războiului —, Peter Suhrkamp trecuse printr-o perioadă de evoluție, caracterizată de căutări și dibuiri, de elanuri retezate, de retrageri autocritice, de înfrîngeri și victorii, o perioadă care a stat de la bun început sub semnul unei trăsături inconfundabile : aceea a ethosului literar-pedagogic. El voia să impună literatura ca mijloc estetic de educație — în sensul exprimat de Schiller în *Briefen zur ästhetischen Erziehung* — în procesul de umanizare al societății.

Potrivit concepției lui Suhrkamp, literatura era mai mult decît produsul unei înzestrări artistice speciale, diferite de aceea a celorlalți oameni. Pentru el, literatura era expresia întregii personalități umane, a fizionomiei ei spirituale, a ethosului și a economiei forțelor ei sufletești. De aceea îi era imposibil să editeze opera unui autor a cărui persoană, fizionomie spirituală etc., nu le-ar fi cunoscut. Se situa, astfel, în vecinătatea *«filosofiei vieții»*, fără de care nu ar fi putut să scrie, pentru monumentala sa crestomație a sipiritului german din două veacuri *(Deutscher Geist)*, prefețele biografice la Carus, Fechner, Adam Müller, Nicolai Hartmann, Dilthey, Scheler, Husserl și la alți reprezentanți ai unei filosofii legate de viață.

Prin această carte, Suhrkamp ni se înfățișează ca un spirit cuprinzător, care situează literatura — și este departe de a se gudura în fața autonomiei ei estetice — într-un cîmp spiritual supraordonat de referințe, din care îi deduce apoi caracterul de adevăr și întemeierea existențială.

În acest plan, al unei simbioze spirituale, m-am întîlnit, în calitate de tînăr autor, cu Peter Suhrkamp. O corespondență întinsă din perioada 1938—1954 reflectă dialogul nostru pe tema pedagogiei literare.

Într-o lungă epistolă, scrisă de mînă, din 19 iunie 1941, el răspundea tînguielilor mele în legătură cu singurătatea și obtuzitatea vieții din cazarmă, și în genere a *«vieții în uniformă»*. Îmi vorbea despre propriile sale experiențe ca soldat în primul război mondial și ajungea la concluzia că *«pe atunci traiul nostru a fost și mai rău în ce privește dresura și existența tescuită ; la care s-a adăugat lipsa de perspectivă ; recunoscută în curînd de cei ce puteau să vadă și aveau intuiții. Timpul vieții mele îmi părea pe de-a-ntregul pierdut și suferința ce decurgea de aici, uneori, fără sfîrșit. Și totuși, păstrez din acea perioadă amintirea unor experiențe fundamentale și a unor opțiuni de viață corecte. Pe cît de exact este ceea ce spuneți despre specificul existenței intelectuale, pe atît de potrivnică spiritului, ca ducînd la o emancipare sterilă, este revendicarea pe care intelectualul o reclamă cu pornire de aici pentru sine. Cea mai mare primejdie pentru spirit este aceea de a se îndrăgosti de funcțiunile sale, ceea ce aș numi înclinații narcisiste. Activitatea spirituală nu trebuie să se situeze în afara contextului general al vieții. Intelectualul va trebui să înțeleagă odată artificialitatea acestui context...»* Și, cîteva fraze mai departe : *«Situați în clipa de față începutul decăderii Occidentului. Același lucru l-am afirmat, în ce mă privește, în legătură cu evenimentele din jurul lui 1933. Același lucru l-a simțit Adalbert Stifter la vremea sa. Și nu este aceasta oare și viziunea lui Grimmelshausen ? Și nu credeți că și Aristotel gîndea la fel atunci cînd era profesorul lui Alexandru ? Oricare spirit va simți decăderea vremii sale, dar tot astfel începutul și răsăritul : și, iată, acesta este stigmatul intelectualului, care percepe sensibil și înregistrează în spirit (sau în ce privește spiritul) procesul vieții. Înregistrarea este însă supusă acelorași primejdii ca orice gîndire de tip statistic»*.

Mie, pe-atunci, ca tînăr și ca debutant în literatură, trei lucruri mi-a părut să ateste această scrisoare.

În primul rînd, încrederea în pururi reînnoita forță de reacție și de integrare pe care viața o opune tuturor dezvoltărilor negative.

În al doilea rînd, o neîncredere sănătoasă în tendințele izolatoare, centrate pe autoreflectare și autodesfătare proprii intelectului și intelectualilor, între care Suhrkamp îi socotea înainte de toate pe literați, pe oamenii, deci, pe care îi frecventa curent. El nu judeca niciodată adevărul creațiilor acestora în afara contextului general al vieții. Era de părere că spiritul și viața se află într-un raport de complementaritate. Punctul său de vedere era aproape de viziunea filosofică a danezului Niels Bohr, cu care avea în comun un fel de șiretenie ascunsă, nordică (aș fi aproape ispitit să spun «eddică») și un anume clipit al ochilor, cumva parcă mitic.

În al treilea rînd însă, scrisoarea lui Suhrkamp stă mărturie pentru neînfricarea de care acesta dădea dovadă în toate situațiile de viață. Atunci cînd ne-

norocirea nu putea fi evitată, el ieşea în faţa primejdiei, prevăzut cu armele şi auxiliarele pe care viaţa le ţine la dispoziţia celui pe care îl iubeşte pentru ca acesta să dureze în substanţa sa. Curaj, viclenie, şiretenie, intuiţie, încredere — iată virtuţile de care Suhrkamp se slujea în situaţii critice.

Din perspectiva încrederii în viaţă se poate mai lesne găsi un răspuns la întrebarea privind felul în care omul are a se comporta. *«El nu trebuie să acţioneze pe măsura speranţei, ci pe aceea a însemnătăţii sale»*, scria Suhramp în 1939, în celebrul eseu *Über das Verhalten in der Gefahr* (Despre comportarea în faţa primejdiei).

Cunosc din proprie experienţă practicile dîrze, neînfricate ale lui Suhrkamp în relaţiile sale cu cenzura şi cu ministerul propagandei al lui Goebbels. De cîteva ori l-am şi însoţit în drumurile pe la aceste oficii şi am fost iniţiat, prin convorbiri personale, în tainele de culise. Toate acestea, ca şi multe altele, atestînd adevărate manevre acrobatice de camuflare, întreprinse de o editură structurată opoziţionist, se reflectă în corespondenţa întinsă pe care, ca soldat, am purtat-o în acei ani grei cu Suhrkamp şi care, de îndată ce urmaşul său la editură îi va da liberă trecere, va face cunoscută marelui public imaginea zguduitor demascatoare, purificată de unele clişee, adăugate de timp, a acestui mare şi generos pedagog al literaturii. Din pricina convingerilor sale şi a opoziţiei făcute regimului nazist, Suhrkamp a fost arestat de Gestapo la 13 aprilie 1944 pentru *«înaltă trădare şi trădare de ţară»* şi transferat la 25 ianuarie 1945 din închisoarea Gestapoului în lagărul de concentrare de la Sachsenhausen.

Rigorile fizice ale acestei perioade de suferinţă la care a fost supus i-au pricinuit moartea prematură.

Îmi îngădui în cadrul acestui excurs existenţial, să evoc un episod ce probează strînsa împletire dintre strădaniile mele poetice şi *«filosofia vieţii»*, promovată de Suhrkamp.

Eseistul Gerhard Nebel, specialist în domeniul morfologiei culturii, publicase în caietul din octombrie 1941 al revistei *Neue Rundschau*, sub titlul *Auf dem Fliegerhorst* (Pe punctul de sprijin) cîteva reflecţii pe seama etologiei morfo-animale, pe care i le trezise imaginea unui aeroport militar german. Ceea ce i-a şocat pe potentaţii de odinioară a fost faptul că asemuise avioanele cu lăcuste africane, cu viespi şi cu alte soiuri de insecte, atribuindu-le astfel rigiditatea zbîrnîitoare a zborului de coleopteră. De aici şi pînă la analiza automatismelor comportamentului uman în sistemele autoritar colective, nu era decît un pas, analiză ce avea să atingă un punct culminant în conceptul *«dispreţului mecanizat faţă de moarte»* al lui Ernst Jünger. De altfel, întreg eseul lui Gerhard Nebel era un ecou al concepţiilor lui Jünger, spre pildă, din *Der Arbeiter* (Muncitorul). Faptul că Nebel a cutezat să compare avionul, simbol — legat de numele lui Hermann Göring — al celui de al treilea Reich, cu lăcuste şi cu alte animale primitive, a iscat împotrivă-i, şi împotriva lui Suhrkamp ca editor al revistei, furia bonzilor din partid. Suspendarea publicaţiei părea iminentă.

Mă aflam tocmai în acele zile critice în interes militar la Berlin şi l-am însoţit pe Suhrkamp în două din drumurile sale la ministerul propagandei unde era interogat în chestiunea Nebel. Întîmplarea — sau poate o stranie coincidenţă — a făcut ca Suhrkamp să fi citit puţin timp înainte manuscrisul nuvelei mele *Der Zopf* (Coada). Aceasta trata criza kantiană a lui Heinrich von Kleist. Arătam acolo cum *Critica raţiunii pure* îi răpise acestuia speranţa de a mai afla vreodată adevărul cu privire la *«lucrul în sine»*. În deznădejdea sa, el descoperă grotescul baronului von Münchhausen, în a cărui istorisire, un călăreţ voind să sară peste o mlaştină este pe punctul să se înece cu cal cu tot, dar se salvează în ultima clipă, trăgîndu-se singur de propria coadă din mocirlă. Asemenea scamatorie, aplicată la critica filosofică a cunoaşterii, îi apare tînărului Kleist drept o posibilă ieşire din criză. Prin şiretenie, el îl aduce pe Münchhausen în situaţia de el însuşi evocată, obligîndu-l să îşi dea cărţile pe faţă. Privirile celor doi eroi se confruntă într-o supremă tensiune existenţială. Deghizat în refugiat francez, Kleist trebuie să recunoască la sfîrşit, în cea de pe urmă convorbire cu Münchhausen: *«Asta era! Atunci cînd v-am văzut chipul ca de ceară, plutind peste apa mlaştinii, o mască a destinului, batjocoritoare, cu ochi ucigaş, am trăit simţămîntul ireversibil al unei atît de profunde vinovăţii, încît senzaţia de libertate de a fi făcut sau nu acest lucru, strălumina din adîncurile ei asemenea unui*

astru limpid. Acuma ştiu : izvoarele faptei noastre se află dincolo de orice deznădejde a spiritului».

Nuvela (publicată, după cum am pomenit mai sus, în ultimele 5 numere ale ziarului *Frankfurter Zeitung*, interzis personal de Hitler), şi mai cu seamă esenţa ei concentrată în pasajul citat, îl preocupa pe Suhrkamp atît de intens încît pe drum către ministerul propagandei, a început să-mi vorbească despre ea şi mi-a mărturisit că a găsit aici o confirmare a propriilor sale idei din eseul amintit. *«Izvoarele faptei noastre se află dincolo de orice deznădejde a spiritului»*, iată, formulată pregnant, de nezdruncinat, convingerea lui Suhrkamp despre primatul eticii asupra oricăror aventuri ale spiritului. Sub raza acestei credinţe, oglindită mai mult sau mai puţin limpede şi în primele mele nuvele, Suhrkamp se simţea la adăpost. În ea îşi avea împlîntate rădăcinile prietenia noastră. Şi tot ea a fost aceea care i-a conferit puterea sufletească şi invulnerabilă ce i-a îngăduit să reziste în închisorile Gestapoului şi în lagărele de concentrare din anii 1944—1945.

Puţin înainte de 31 august 1943, dată la care *Frankfurter Zeitung* şi-a suspendat definitiv apariţia, Max von Brück, redactorul şef al foiletonului, îmi scria, pe adresa poştei militare : *«...am izbutit, totuşi, să încheiem rubrica noastră de proză cu frumoasa Dv. povestire „Münchhausen"* [se referea la *Der Zopf*]. *Aveţi, prin urmare, ultimul cuvînt în foiletonul ziarului şi ultimul cuvînt este întotdeauna şi cel mai greu...».*

Aura *«ultimului cuvînt»*, într-o foaie ca *Frankfurter Zeitung* care, pînă în ultimele zile ale războiului, se număra printre acele foarte puţine glasuri ascultate cu atenţie nu numai în ţările neutre dar chiar şi în lagărul duşman, a conferit nuvelei *Der Zopf* o semnificaţie marcată. Efectul său nu a rămas limitat la domeniul strict literar (dar despre aceasta în altă parte).

Să-mi fie îngăduit a spune în această ordine de idei cîteva cuvinte despre raporturile existenţiale şi estetice, care, pe atunci, îl legau pe Suhrkamp de primele mele lucrări literare. Faptul că în acea perioadă nu a corespondat cu niciunul din autorii pe care îi edita atît de mult cît cu mine pare a sugera că povestirile mele, dincolo de izbutita lor poetică, l-au tulburat adînc. Le simţea, pe de-o parte, în rezonanţă cu propria sa fiinţă. Poate, între altele, şi din pricina conţinutului lor mistico-naturist. Căci multe din ideile pe care el le atinsese în treacăt în prefeţele la textele de «filosofia naturii» şi de «filosofia vieţii», publicate în crestomaţia *Deutscher Geist* (Spirit german), le găsea, cristalizate poetic, în aceste povestiri, şi mai cu seamă în *Das Rosenmal* (Semnul trandafirului). Această din urmă naraţiune l-a emoţionat profund, căci — după cum mi-a mărturisit odată — lectura ei i-a sugerat pătrunderea într-un laborator de alchimie sau într-o cămară de vrăjitoare. Într-adevăr, în povestire se îmbină, într-o simfonie de simboluri, concepţii platonice cu teorii cabalistice (precum cele profesate de un Agrippa von Nettesheim), cu reprezentări mistice inspirate de Jakob Böhme, Swedenborg şi Strindberg, şi, nu mai puţin, cu ecouri din *Kosmogonischer Eros* (Erosul cosmogonic) al lui Ludwig Klages. Faptul că în sufletul lui Suhrkamp vibra o coardă sensibilă la mistica novalisiană a naturii este atestat de prefeţele avizate pe care le-a scris la textele lui Karl Ernst von Baer, Lorenz Oken, Philipp Otto Runge, Novalis, Jakob Philipp Fallmerayer, Carl Gustav Carus, Schelling şi ale altor reprezentanţi ai filosofiei naturii pentru care esenţială era armonia vie a cosmosului şi viziunea totală asupra fenomenelor lumii înconjurătoare. De altfel, alegerea însăşi a acestor autori, spre a figura în crestomaţie, indică anume afinităţi de structură între ei şi editor. Aceleaşi lucruri se pot spune şi în legătură cu faptul că, imediat după război, Suhrkamp a editat cărţi precum *Der Erstgeborene* (Primul născut) al lui Herbert Fritsche sau *Der Dämon und sein Bild* (Demonul şi imaginea sa) — un eseu de filosofia religiei, nici pînă azi îndeajuns de preţuit — al lui Erwin Reisner, ambii scriitori fiind preţuiţi colaboratori ai săi la *Neue Rundschau*.

Pe lîngă toate acestea, Peter Suhrkamp era suficient de lucid şi de sensibil pentru a interpreta, dintr-o perspectivă care mai tîrziu s-a dovedit a fi absolut corectă, experimentele mele literare cu procedee romantice şi simbolice, cu idei inspirate de mistica naturii şi de magia analogică (mai cu seamă în *Feuertänzerin* — Dansatoarea de foc), cu universurile în oglindă şi cu lumile labirintice (*Das Spiegellabyrinth* — Labirintul din oglindă) — evocate cam în acelaşi timp şi de argentinianul Jorge Luis Borges în povestirile şi eseurile sale —, în fine,

cu «*erosul cosmogonic*» întrupat în destine umane (ca, spre pildă, în *Schuppenkette und Rosshaarbusch* — Lanţul de solzi şi pămătuful din păr de cal —, care, după cum mi-a scris, l-a tulburat adînc pe Suhrkamp şi în care a văzut realizat prototipul însuşi de *nuvelă*). Căci modul ludic — propriu acestor experimente — de a trata atmosfera «sfîrşitului de secol» şi un anume estetism manierizant, mod pentru care problemele economice şi politice păreau să nu existe şi care trecea peste prezentul înfricoşător spre a se refugia într-un stil «caligrafic», ce se voia citit şi descifrat din perspectiva propriei sale estetici, înnobilate prin altoiuri de limbă romantică, şi înţeles ca protest la adresa grotescului şi a uriciunii — atît brutale cît şi filistine — a stărilor din Germania hitleristă, modul ludic care se manifesta, prin urmare, ca gest de «emigraţie lăuntrică», ascuns sub haină estetică, era mai mult decît atîta. Era, anume, anticiparea năzuinţei propriu-zise a operei mele narative — ce avea să se cristalizeze pe deplin abia în anii '50 — către romanul de idei, structurat etic.

Pe atunci însă — şi pot spune lucrul acesta cu toată luciditatea — vedeam în strădaniile mele literare una din puţinele şanse care mai rămăseseră de a opune demenţei criminale a istoriei o lume lăuntrică, îndatorată umanului. Ceea ce explică probabil «îndepărtarea de realitate» a majorităţii povestirilor mele, o impresie care, retrospectiv, se dovedeşte a fi substanţial mai complexă, căci tocmai acea ieşire din timp îmi pare a-i garanta cititorului de astăzi actualitatea absolută a unei umanităţi pururi reînnoite.

Heinrich SCHIRMBECK

(*Versiune românească* de Viorica NIŞCOV)

Controverse : «Cazul Blaga»

(V)

Începutul anului 1957 aduce un element nou în constituirea «dosarului» pe care-l discutăm aici : cel al «cazului» Blaga. Conducerea Institutului de Filozofie — în speţă acad. C. I. Gulian — pe temeiul recomandărilor secţiei de profil a Academiei R.P.R. organizează o consfătuire cu numeroşi oameni de ştiinţă — filosofi, economişti, istorici, psihologi, filologi — consacrată «problemei periodizării istoriei filozofiei din România». *Cu acest prilej s-a prezentat de către Mircea Ioanid comunicarea :* Proiect de periodizare a istoriei filozofiei din România, *care includea în aliniatul* «1», *punctul* «a» *şi următoarea* grupare *de filosofi şi opere, într-o formulare destul de ambiguă prin arbitrariul alăturărilor de nume, deşi pe un ton categoric :* «Idealismul religios şi mistic ca fundament teoretic al reacţionarismului extrem şi al politicii agresive imperialiste. (I. Petrovici, Nae Ionescu, Eugenu Speranţia etc.). Lucian Blaga dezvoltă un sistem filozofic a cărui temă centrală este misterul· Categoria fundamentală a filozofiei lui Blaga, „Marele anonim", împiedică printr-o „cenzură transcedentă" cunoaşterea realităţii de către oameni. Încercarea de fundamentare a unui iraţionalism românesc» [1].

În cadrul discuţiilor, vorbitorii «au făcut propuneri, precum şi o serie de obiecţii critice», *menite, evident, să îmbunătăţească proiectul. Unii specialişti, între care şi tineri cercetători din Institutul de Filozofie, au cerut* «mai mult discernămînt şi obiectivitate» *în judecarea* «curentelor, orientărilor şi tendinţelor» *din filosofia românească a anilor 1918—1944. Confruntările au continuat pînă spre sfîrşitul anului 1958, cînd Secretariatul ştiinţific al Academiei R.P.R. a înaintat, spre informare, o amplă* dactilogramă, *cuprinzînd — după precizarea acad. C. I. Gulian —* «o primă variantă a tematicii ISTORIEI FILOZOFIEI ROMÂNEŞTI, pe baza căreia se va trece la redactarea lucrării».

De data aceasta, lui Lucian Blaga i se conferea un capitol de sine stătător şi separat de «idealismul religios şi mistic» *al lui Nae Ionescu şi al lui Ni-*

[1] Vezi, *Cercetări filozofice*, nr. 5, 1957, p. 187. Merită să relevăm că, înainte de «consfătuire», la schimbul de păreri ce a avut loc la Miron Constantinescu, s-a stabilit ca dezbaterea să fie deschisă, liberă şi *«fără prejudecăţi»*, căci — s-a spus — partidul *«răspunde de ştiinţa şi cultura poporului român din totdeauna»*.

chfor Crainic etc. În «tematică» se vorbea de «fenomenul» Lucian Blaga şi se încerca să se definească «sistemul filozofic al lui Lucian Blaga şi problematica lui fundamentală. Tema centrală — MISTERUL. Gnoseologia în filozofia lui Blaga. Categoria fundamentală „Marele Anonim" şi funcţia „Cenzurii transcendente". Încercarea de fundamentare a unui iraţionalism românesc. Contribuţia gîndirii blagiene la dezvoltarea culturii. Filozofia germană şi Lucian Blaga. Teoria despre stil şi specificul naţional în gîndirea lui Blaga. Limitele teoretice şi ideologice ale sistemului filozofic blagian».

Capitolul *despre Blaga se găsea plasat în* tematică *după filosofia* «eclectică» *a lui C. Rădulescu-Motru şi după* «idealismul raţionalist» *al lui P. P. Negulescu, Mircea Florian, D. D. Roşca, Tudor Vianu, N. Bagdasar, I. Brucăr etc. şi înainte de cel consacrat contribuţiei lui Ion Petrovici şi a* «raţionaliştilor» *Petre Andrei, Mihai Ralea sau* «Şcoalei sociologice» *a lui D. Gusti, H. Stahl şi Vlădescu Răcoasa. În timp, textul «tematicii»* Istoriei filozofiei româneşti *a suferit o serie de noi metamorfoze. În martie 1960, cînd apare* macheta *acestui* tratat *academic, numele şi operele filosofice ale lui Lucian Blaga figurau şi erau analizate într-un capitol separat, asupra lor fiind formulată următoarea apreciere :*

«Fără să militeze politic în rîndul fasciştilor, Blaga propagă misticismul şi un „apriorism al inconştientului" din care trage concluzii subiective şi agnostice. În DIFERENŢIALELE DIVINE, el susţine o ontologie şi o cosmologie de factură teologică. În filozofia culturii el face apologia etnicismului şi fatalismului. Scrierile sale au contribuit în mare măsură la răspîndirea ideologiei mistice» [2].

Oprindu-ne aci, se impune o constatare : cel mai important cîştig teoretic şi moral a fost risipirea tezei *lui Pavel Apostol despre* «reacţionarismul extrem» *al filosofiei lui Blaga, care ar fi exprimat* «poziţia ideologică» *a fascismului. Fostul student al autorului* Trilogiilor făcuse o distincţie bizară atunci cînd argumenta că, *subiectiv, Blaga n-a avut nimic comun cu fascismul, dar, obiectiv, ideile lui filosofice au constituit* «poziţia ideologică» *a* «reacţionalismului extrem». *Chiar dacă «aprecierile» din* machetă *erau departe de a reflecta o înţelegere exactă şi obiectivă a «fenomenului» filosofic blagian, totuşi, se poate observa că, pe parcursul anilor 1957—1959, s-au modificat sensibil prezumţiile unora, cîştigînd teren încrederea în analiza ştiinţifică a problemelor teoretice prezentate, în dauna «etichetărilor» aprioric stabilite. Un prim pas spre o asemenea «poziţie» era făcut atunci.*

La sfîrşitul lui noiembrie 1957 o delegaţie *a C.C. al P.M.R. şi a guvernului a participat la Cluj la festivitatea dezvelirii monumentului închinat răscoalei de la Bobîlna. Din «delegaţie» făceau parte şi istoricii Andrei Oţetea şi Ladislau Banyai. În împrejurarea respectivă Blaga a avut ocazia să se întîlnească cu vechiul său prieten Andrei Oţetea. L-am vizitat pe* poet *împreună cu reputatul istoric şi am avut privilegiul să asist la schimbul lor de păreri. S-au abordat, în cursul discuţiei, mai ales probleme privind valorificarea moştenirii istorice naţionale. Blaga era la curent — am putut remarca — cu cercetările arheologice referitoare la* «realităţile geto-dacice», *întreprinse de colectivele Filialei Academiei din Cluj. Cu mare interes a primit poetul informaţiile lui Andrei Oţetea despre* manuscrisul *lui Karl Marx privitor la istoria Ţărilor Române, cît şi în legătură cu hotărîrea luată de forurile de partid pentru valorificarea la noi a documentului respectiv.*

La sfîrşitul lui decembrie 1957, Teofil Bueşecan, pe atunci activist la regiunea de partid Cluj, intervenea într-o scrisoare *ca «Direcţia presei» din Bucureşti «să* avizeze fără întîrziere un articol semnat de Lucian Blaga şi programat pentru primul număr al TRIBUNEI din anul ce vine».

Articolul lui Blaga a apărut în Tribuna, *aşa cum fusese planificat, datorită înţelegerii manifestate de Direcţia de propogandă şi cultură a C.C.*

Am menţionat în altă parte [3] *despre o întîlnire pe care am avut-o, în februarie 1959, cu acad. G. Călinescu. Între problemele discutate, marele critic şi istoric literar a cerut să-i dau informaţii privitoare la editarea unor culegeri de*

[2] Macheta poartă girul «ştiinţific» al acad. C. I. Gulian (redactor responsabil), M. Florian, Crizantema Joja, S. Ghiţă, N. Gogoneaţă, R. Pantazi, D. Bădărău, I. Banu, M. Cernea, O. Gheţa. I. Firea, I. Lungu, Al. Posescu, C. Göllner.

[3] Vezi *Analele Universităţii din Craiova*, seria «Ştiinţe filologice», anul V, 1977, p. 121.

versuri de B'aga, Barbu și Pillat, precum și amănunte despre întîlnirea poetului clujean și discuțiile purtate de el, în lunile din urmă, cu forurile oficiale.

G. Călinescu a cerut informații, mai precise, despre versurile blagiene inedite. Este o îndatorire morală să arăt aici îngrijorarea exprimată de G. Călinescu în legătură cu «situația lui Lucian Blaga». Marele profesor a vorbit despre «inutilitatea suspiciunilor și tergiversărilor» determinate de «exigențe ideologice exagerate», subliniind că «resurecția acestei politici păgubitoare pentru cultura socialismului» și a atacurilor «sentențioase» împotriva operei poetice a lui Blaga și Ion Barbu i se par «obtuze», «de-a dreptul neroade». G. Călinescu a remarcat că «forurile» au greșit neacceptînd reintrarea în Academie a lui Lucian Blaga. Criticul și-a exprimat apoi convingerea că numai prin recunoașterea «tuturor marilor valori literare» se poate instaura un climat artistic sănătos și real.

Volumul Din lirica universală *a constituit, după cum arătam, un alt moment în reevaluarea «cazului Blaga». Într-o scrisoare din 3 februarie 1958, A. E. Baconsky ținea să mă informeze:* «Mi-a spus tov. Bușecan că v-ați interesat dacă avem în sumar o recenzie la cartea lui Blaga — DIN LIRICA UNIVERSALĂ. Vă pot reproșa că vă interesați prea tîrziu!! Cronica este introdusă în sumar, fiind semnată de Gh. Grigurcu, tînărul despre care am discutat odată la secție».

De asemenea, în aprilie 1958, primeam o lungă epistolă de la academicianul Emil Petrovici, în care reveneau unele ecouri ale convorbirii dintre Blaga și Andrei Oțetea:

«Zilele trecute m-am întîlnit cu Blaga care mi-a vorbit despre întîlnirea ce a avut-o cu tov. Oțetea și cu dvs. A spus că sînteți un tînăr hotărît și înțelegeți ce trebuie să faceți. Din discuțiile purtate cu dvs. și colegul Oțetea și-a dat seama că forurile de conducere sînt direct implicate în „corectarea unor greșeli". Mi-a spus că ați povestit despre întîmplări petrecute la Rădăuți în preajma alegerilor din 1946 cu o bandă a „sumanelor negre" cît și despre campania electorală, din 1948, în județul Tecuci, unde l-ați însoțit pe Zaharia Stancu, fapte ce l-au impresionat. Blaga mi-a mărturisit că tov. Oțetea, de cînd a fost reprimit în partid, s-a angajat în rezolvarea unor probleme științifice de mare importanță și, împreună cu tov. Daicovici, răspunde de fapt de viitorul științelor istorice din România».

Cam în aceeași perioadă vedea lumina tiparului și Istoria literaturii române, *manual pentru clasa a X-a, redactat de prof. unv. N. I. Popa și prof. univ. Al. Piru, colaboratori fiind: Al. Bistrițeanu, Savin Bratu, Const. Ciopraga, Iulia Csehi, Al. Dima, Silvian Iosifescu, M. Lax, D. Micu, M. Novicov, H. Stănescu și G. Ursu, sub privegherea prof. Al. Bojin, redactor șef al Editurii Didactice și Pedagogice*

Manualul, tipărit într-un tiraj de 46 000 exemplare, avea aprobarea ministrului învățămîntului și culturii, Miron Constantinescu.

În capitolul despre mișcarea literară interbelică se făceau prezentări, destul de largi, despre opera lui Eugen Lovinescu (cu fotografie), Ion Barbu, H. Papadat-Bengescu, Al. Philippide (cu fotografie) etc.

Despre Lucian Blaga, autorul articolului respectiv, Silvian Iosifescu, scria: «De la primele culegeri — POEMELE LUMINII, PAȘII PROFETULUI — s-au afirmat însușirile deosebite ale poeziei lui Lucian Blaga. Dar și în poezie și, mai ales, în studiile estetice și filozofice, concepute idealist, antiștiințific, s-a făcut puternic simțită concepția retrogadă și mistică a GÎNDIRII. Misticismul în special, întunecă o creație care a exprimat uneori încrederea în viață și oameni. Măiestria poetică a lui Lucian Blaga e remarcabilă. Versul liber pe care-l folosește de preferință are transparență și mlădiere». *Se cita apoi poemul* Dați-mi un trup voi, munților *și era reprodusă fotografia poetului.*

Cu toate limitele judecății critice, este de subliniat însuși faptul că se vorbea despre opera literară a lui Lucian Blaga în termeni cît de cît pozitivi. Manualului *i se pot aduce numeroase obiecții — ca oricărui* manual, *de altminteri — dar el reprezenta în acei ani o primă încercare de modificare a opticii asupra literaturii române din secolul al XX-lea. Argumentîndu-și punctul de vedere, unul dintre coordonatorii* manualului, *Al. Piru, sublinia atunci faptul că se elaborase lucrarea în concordanță cu:* «PROGRAMA ANALITICĂ [ce] fusese definitivată, tipărită și difuzată în școli. Am redactat capitolele mai sus numite și am stilizat în acord cu autorii restul manualului, fără să intervin în ideile și interpretările autorilor». *Totodată, Al. Piru ținea să specifice:* «Apreciez că, așa cum este — desigur cu multe imperfecțiuni — poate aduce reale servicii școlii noastre, pentru că ana-

lizează operele unor scriitori de autentică valoare, ani de-a rîndul absenţi din manuale. Încă o dată insist că manualul poate fi difuzat».

Există, deci, în acei ani, cel puţin două documente care atestă hotărîrea de a include în programele *şcolare marile valori ale literaturii române din deceniile interbelice, printre care şi pe Lucian Blaga:* Programa analitică *difuzată la şcolile secundare şi* Manualul *pentru clasa a X-a de liceu.*

În aceeaşi ordine de idei, merită să amintesc un alt fapt: în vara anului 1957, Direcţia generală a artelor din Departamentul Culturii (Paul Cornea şi Mircea Avram) a prezentat Secţiei de ştiinţă şi cultură repertoriul teatrelor pentru stagiunea 1957/1958. Între piesele de teatru incluse figura şi drama Meşterul Manole *de Lucian Blaga, propusă de un teatru bucureştean. Repertoriul teatral a fost avizat favorabil. Teatrul Giuleşti a trecut la pregătirea spectacolului* Meşterul Manole. *Încă din 5 septembrie 1956 neuitatul artist al poporului, Ion Manolescu, îşi manifesta mulţumirea că* «în urma discuţiei noastre despre piesa „Meşterul Manole" am propus-o Ministerului în repertoriul pe stagiunea viitoare. Atît Direcţia teatrelor cît şi tovarăşa ministru Constanţa Crăciun au primit-o cu interes, ceea ce m-a bucurat şi nădăjduiesc să realizăm un spectacol de prestigiu».

Din nefericire, «fluxurile muzonice» ale rigidităţii dogmatice, anacronice, au anulat sau amînat considerabil unele dintre acţiunile cultural-artistice iniţiate în acei ani, stopînd pentru un alt timp, procesul revenirii în actualitate a lui Lucian Blaga.

Manualul *a devenit, în mentalitatea unora, un fel de «bumerang» ideologic, cartea fiind pînă la urmă prohibită, cu toate că o parte din tiraj fusese deja difuzată. În primăvara lui 1958 munca redacţională la* culegerile *de poezii interbelice proiectate a fost oprită şi spălturile date la topit, iar pregătirea spectacolului respectiv întreruptă. Chiar hotărîrea guvernului de a acorda lui Lucian Blaga pensia specială de stat, a fost dezaprobată, în spiritul meschin al unor reacţii personale, pe temeiul că propunerea scrisă ar fi:* «...un exemplu cras de liberalism şi împăciuitorism» (! ?)

Dar, despre aceste «răbufniri» dogmatice cu justificări subiective, în contradicţie cu mersul timpului, vom discuta cu altă ocazie.

[Va urma]

Pavel ŢUGUI

(Continuare din pag. 160)

Române, în cadrul „Zilelor Muzeului"» şi pe... *o propunere,* înaintată Editurii «Junimea» din Iaşi, spre a realiza lucrarea *Eminescu în prefeţele sale,* pe care singur o califică drept *«un instrument de lucru indispensabil».* În ceea ce ne priveşte îi dorim să-şi îndeplinească planurile editoriale, să se *«înhame»* cu seriozitate *«la această muncă dificilă»* şi să primească un răspuns favorabil de la Editura «Junimea» *(«n-am primit pînă acum nici un răspuns»,* se plîngea *N.G.* în *Luceafărul,* hr. 48, din 30 noiembrie 1985). Pînă atunci însă e bine să înveţe măcar cum se face corect o trimitere ştiinţifică. Articolul lui Şerban Cioculescu, *Caragiale în ediţie completă,* a apărut în *Universul literar şi artistic,* nr. 17, sîmbătă *11 iunie* 1938, p. 1—8. Citatul la care ne trimite aiurea *N.G.* se găseşte acolo, în *p. 8**.

* **La celelalte** chestiuni **ridicate cu nedezminţită patimă de N.G., răspunde involuntar şi, bineînţeles, fără patimă, articolul lui D. Vatamaniuc din chiar acest număr al revistei, pp. 147—151. Referitor la «asanarea» bălţilor, recunoaştem că ne-am gîndit şi noi să o propunem. Depinde însă care baltă ! Nu cumva** N.G. **are în vedere acele zone într-adevăr paludate, infestate de tot felul de microbi ?** (A.).

BREVIAR

(aprilie—iunie 1985)

La sesiunea națională cu tema : *«Valori bibliofile din patrimoniul cultural național»*, desfășurată între 24—25 mai al Tîrgu Mureș, au participat cu comunicări I. C. Chițimia, Mihai Moraru, Andrei Nestorescu, Stela Toma, Eva Catrinescu și Stancu Ilin. ● Secția de științe filologice, literatură și arte a Academiei R. S. R. a organizat, în ziua de 7 iunie, o sesiune științifică dedicată *«Problemelor de editare a textelor literare»*. Între comunicările prezentate au figurat și cele semnate de I. Oprișan *(Editarea critică a culegerilor de folclor)* și Andrei Nestorescu *(Editarea lucrărilor de istorie literară)*. ● În cadrul festivităților eminesciene de la Botoșani, din 14—16 iunie, s-a acordat pentru prima oară *Premiul de critică Mihai Eminescu*, pentru *«cea mai valoroasă exegeză publicată din 1980 pînă în prezent»*. Juriul compus din Nicolae Manolescu,, Eugen Simion, Livius Ciocârlie, Marian Papahagi, Daniel Dimitriu, Mihail Iordache, Lucian Valea și Dumitru Țiganiuc a desemnat volumul *Perspective eminesciene* de Dan C. Mihailescu. ● La sfîrșitul lunii iunie s-au acordat premiile speciale ale revistei *Argeș* pe anul 1984. Premiul de istorie literară a fost acordat cercetătorului Nicolae Mecu. ● Despre lucrarea *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859—1918)* avem următoarele ecouri de peste hotare : *«Ihre Bibliografia... /.../ für unsere komparatistischen Studien wertvoll sein wird»* (Prof. Dr. Lea Ritter-Santini, Direktor Westfälische Wilhelms-Universität, Germanistisches Institut Abteilung für Neuere Deutsche Literatur und Vergleichende Literaturwissenschaft) ; *«das Werk /.../ gibt genaue Informationen über das Interesse, das die einzelnen deutschen Autoren in Rumänien fanden»* (Prof. Dr. Phil. Klaus-Henning Schroeder, Berlin) ; *«...ouvrage magnifique /.../ qui me permetra enfin de terminer un travail sur les relations entre la littérature espagnole et la littérature roumaine»* (Prof. Dr. C. Wentzlaff-Eggebert, Universität zu Köln, Romanisches Seminar) ; *«C'est exactement le genre de travaux dont nous avons besoin...»* ; *«...il y a dans votre ouvrage une véritable mine d'informations"* (Prof. Yves Chevrel, Institut de Littérature Française, Université de Paris—Sorbonne) ; *«Le volume qui nous est présenté offre une ample matière non seulement à des recherches, mais aussi à des réflexions»* (Raymond Pouillart, *Notes Bibliographiques*, în *Les Lettres Romanes*, Revue Internationale Trimestrielle consacrée à l'étude scientifique des Littératures romane, n. 4, t. 38, 1984, p. 341—342, Belgique). Vom reveni cu amănunte asupra acestui subiect.

AQUA FORTE

1. «Inedite» și... «gramaticale»

Într-un număr *așezat* — după cum ni se spune chiar în considerațiile introductive — în *«trăsura de gală a Thaliei»*, argumentîndu-se opțiunea tematică printr-o largă desfășurare teoretică, din care, bineînțeles, nu lipsește — cum ar putea să lipsească ? — *«filosofia culturii»*, în perspectiva *«absolută»* a căreia se constată apodictic că *«orice creație (sau creator) poate fi pusă sub semnul dramatismului»* — revista *Manuscriptum* (anul XVI, nr. 4 [61], 1985) încredințează tiparului, alături de comediile necunoscute semnate de Victor Ion Popa și Radu Stanca, și *«tragi-comedia în 2 tablouri»* intitulată *Nae Niculae* de G. Ciprian. Este vorba — înțelegem — de un *act* pur *tipografic*, executat strict *«în ordine alfabetică»*, deoarece redacția în cauză ne anunță că *«despre locul lor* — al comediilor, firește — *în dramaturgia autorilor sau în contextul epocii, în care au fost scrise, nu ne vom pronunța noi, acum, aici»*.

Curios mod de valorificare științifică, în care justificarea punerii în pagină a acestor *«inedite»* rămîne doar *tematica*... revistei și *«drumul liber»* lăsat *«aprecierii publicului cititor și criticii de specialitate»* !

Departe de noi intenția de a folosi din plin *culoarea verde* a semaforului manuscriptic. Vrem doar să atragem atenția — cititorilor, evident — asupra unor, să zicem, *neconcordanțe* între afirmații ținînd de... *«filosofia culturii»* (? ! ?), desigur, și banalele obligații editoriale și redacționale. O *notă* la *nota introductivă* a tragi-comediei lui G. Ciprian, semnată de muzeograful Lidia Munteanu, ne avertizează că *«un episod din această piesă i-a inspirat autorului o altă comedie : „Ioachim, prietenul poporului" [...], încă nejucată și nepublicată»*. E adevărat, titlul cu pricina, *«prietenul poporului»*, nu s-a publicat pînă azi, dar comedia în trei acte *Ioachim — fiul poporului* de G. Ciprian a fost tipărită, cu o prezentare de Manuela Tănăsescu, cu ani în urmă, tot în paginile revistei *Manuscriptum* (anul IV, nr. 3 [12], 1973, pp. 62—83).

Poate că distanța în timp, de aproape 12 ani, ar fi putut explica — pentru unii cei puțin — eroarea de informație. Răbdători din fire am fi trecut-o cu vederea, oacă n-am fi constatat surprinși că *«responsabil de număr»* al recent apărutului *Manuscriptum* nu este altcineva decît... Manuela Tănăsescu. Să vezi și să nu crezi !

Oprim aici observațiile noastre colegiale cu privire la tema manuscriptică în discuție. Ne îngăduim să mai semnalăm numai două ...scăpări gramaticale în cadrul rubricii *«Destăinuiri : Nicolae Labiș»* (îngrijită editorial de Martha Popovici). «În raport *de* care» — cum scrie *Martha* — sau «în raport *cu* care» ? Noroc că dr. N. Mihăescu de la *Săptămîna culturală a capitalei* a pierdut ocazia să-și completeze sagace *exemplele* «cronicii» despre *«Unele construcții... dereglate»* (nr. 12, 21.III.1986. p. 2). Îi rămîne incontestabilului specialist să mediteze însă asupra acestui *original* început de frază : «Fănuș Neagu chiar mărturisea *într-una din memoriile lui...*» (s.n.). În ceea ce ne privește ne abținem de la orice comentariu. Dăm întîietate vechiului *lingvist*... radiofonist !

2. Curiozități... «discutabile»

● *Ocheanul întors* din 28 iunie 1985 al săptămînalului de cultură timișoreană *Orizont* (anul XXXVI, nr. 28, p. 2) pune cîteva semne de întrebare cu privire la identitatea unora dintre colaboratorii publicației noastre, cu osebire ai numărului 4/1984. E, într-adevăr, dreptul *cronicarului* respectiv să se mire de *«misteriosul Țugui»* și de *«faptele eroice»* ale personajului pe care-l inventează. După cum tot libertatea d-sale este să jongleze cu numele *Toma* în jurul creației argheziene, sau a ceea ce singur numește *«arghezologia»*. Vorba maestrului de la Mărțișor : atît poate, atît face ! Pe noi ne uimește doar simplismul cu care își afișează mimata seriozitate responsabilul cu dioptriile revistei *Orizont*. Falsele sale investigații dedectiviste, dincolo de ironia rudimentară pe care tind să o atingă, frizează și o reală incompetență. Nu avem spațiu disponibil și nici intenția să alcătuim *fișele* bibliografice ale colaboratorilor noștri Pavel Țugui și Stela Toma, iar *dosarele personale* respective pur și simplu nu se află în posesia noastră. Îl sfătuim însă pe glumețul optician de la *Orizont* să-și satisfacă apetitul cunoașterii prin consultarea oricărui *fișier de bibliotecă*, fie ea chiar dintr-un cartier timișorean. Altfel, începem și noi să punem întrebări și, slavă domnului, destule semnături fără... *dosar științific* în paginile revistei *Orizont* există !

● Reputatul profesionist al limbii de la *Săptămîna culturală a capitalei*, N. Mihăescu, ne face deosebita cinste de a ne citi, în ultima vreme, cu creionul în mînă și cu rigoare de adevărat *corector*, bun specialist în depistarea erorii tipografice (*S.c. a c.*, nr. 41, 1 oct. 1985, p. 2 ; *S.c. a c.*, nr. 49, 6 dec. 1985, p. 2 ; *S.c. a c.*, nr. 12, 21 martie 1986, p. 2) : îi mulțumim din suflet, deplin conștienți de importanța demersului său și de faptul că ne scutește — nu-i puțin lucru — de necesara *erată*. Rugăm, prin urmare, pe cititorii publicației noastre să considere, în ceea ce ne privește, spațiul «cronicii» lui N. Mihăescu, drept binevenita... *erată tipografică* a *R.I.T.L.*-ului.

● «Revista revistelor», semnată de *A.S.*, în *Luceafărul* (nr. 10, p. 6) din 8 martie 1986, califică drept *«discutabilă»* una dintre *dezbaterile* noastre *«ca și alte inițiative, de strictă observanță* [*sic !*], *ale acestei publicații»* (adică ale *R.I.T.L.*-ului). Să observăm mai întîi că o *chestiune* se pune în discuție sau formează obiectul unei *anchete* numai în măsura în care este... *discutabilă*, cu alte cuvinte capabilă de a mai suporta și alte argumente, putînd fi contestată (cf. *Dicționarul limbii române moderne*, Editura Academiei, 1985). Obișnuit, probabil, doar cu discuțiile de dragul... discuțiilor, în care participanții se situează chiar din plecare pe aceeași poziție, *A.S.* consideră *îndoielnică* orice deviere de la regula unidimensională pe care cu atîta cerbicie o apără publicația pentru tineret a Uniunii Scriitorilor. Fără să știm ce înțelege *A.S.* prin cuvîntul *observanță* (l-aș ruga pe *N.M.* de la S.c. a c. să *intervină*), ni se pare apoi cel puțin... deplasat spiritul de selecție ce-l caracterizează. Dintr-o *dezbatere* la care au luat parte, de-a lungul timpului, Ștefan Pascu, Al. Rosetti, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Virgil Cândea, Răzvan Theodorescu, Mircea Martin, Mircea Muthu, Eugen Todoran, Șerban Cioculescu, domnia-sa apreciază ca fiind *«cea mai de seamă contribuție»* aceea *«emisă»* de Dan Zamfirescu. Atîta... obiectivitate ne zdrobește ! În fond, însă, ne bucură faptul că pînă la urmă chiar *A.S.* a găsit, totuși, ceva demn de reținut în *discutabilele* noastre anchete.

3. «Paternitate și ignoranță»

Mărturisim din capul locului că ne-a plăcut atît de mult titlul articolului inserat de Nicolae Georgescu în *Luceafărul* (an XXVIII, nr. 9 [1242], p. 6) din 1 martie 1986, încît, socotindu-l potrivit și la obiect în cazul pe care-l semnalăm, nu ne-am putut reprima îndemnul interior de a-l prelua. N-am prea înțeles, este drept, ce caută acest material la *Cronica edițiilor*, cînd virtejul furibund al frazelor de-abia însăilate de *N.G.* și lipsa totală de argumente științifice îl transformă într-o adevărată șarjă de cavalerie (bineînțeles, fără nimic *cavaleresc* în ea). În tropotul copitelor nuanțele se pierd, desigur, iar maniera de atac a cailor cu ochelari și a călăreților *acromatopsici* alungă orice posibilitate de înțelegere și comentare logică a faptelor de istorie literară invocate. După exemplul interbeliculul N. Georgescu — numele ne-a venit în minte prin simplă asociație, căci omonimia se pare a fi aici oarecum predestinată — *«cocoșul»* luceferist exclude replica. Războinic înveterat, *N.G.* concepe dezbaterea literară ca pe un meci de box, în care concluziile și punctul de vedere personal al redacției ce a inițiat-o țin locul — în mintea sa — unui evident necesar *«arbitraj»*. Polemica de idei este înțeleasă de domnia-sa ca o singeroasă execuție. Combatanții în ale scrisului — mai vechi sau mai recenți — *pierd* sau *cîștigă*, în viziunea lui *N.G.*, în funcție de stranii *concursuri*, desfășurate după aberante reguli și reduse la *verdictul* halucinant al acestui comentator de stadion, lipsit de sportivitate. (Vezi opiniile sale despre Pompiliu Constantinescu în «cronica edițiilor» care o precede pe aceea ce determină însemnările de față). Amatorul de box literar se călăuzește, bunăoară, în depistarea paternității eminesciene a unor articole din *Timpul*, după *«cadența interioară a autorului»* și recomandă și altora această metodă infailibilă, ținînd de un sigur instinct. Argumentele de ordin științific nu mai au nici un sens. Totul se tranșează între *piatră* și... *baltă*, dovadă că N.G. are o largă deschidere și spre alte domenii, cum sînt... *praștia* și *pescuitul* (în ape tulburi). *Dați-i un fluier și urcați-l în ring !* Fiindcă elasticul elementar al logicii articolelor sale s-a rupt din pornire, *N.G.* face corp străin în raport cu o *«cronică» a edițiilor*, ce pretinde mai multă rigoare, mijloace puțin mai... raționale, demonstrație la obiect, ieșirea din... paleolitic și eludarea insuficienței intelectuale. De altfel — culmea ! — chiar *N.G.* este de părere că un cronicar al edițiilor *«trebuie să învețe ce înseamnă o ediție critică, un corpus tematic etc., și în general îi rămîne să facă proba calificării în acest domeniu. Abia după aceea dialogul»*. (*L.*, an. XXVIII, nr. 40, 5 oct. 1984, p. 6). «Calificarea» lui *N.G.* se sprijină, deocamdată, doar pe o «comunicare» prezentată *«la Muzeul Literaturii*

(Continuare în pag. 158)

ARISTARC

ÎN FOILETON

Octavian Goga

⟨JURNAL POLITIC⟩ *

⟨1931⟩

23 martie 1931

Dis-de-dimineaţă a venit să mă vadă Răşcanu şi Stan Ghiţescu, colegii mei de parlament. Generalul a fost deunăzi la rege, la dejun. Carol îl are în simpatie, probabil fiindcă Ferdinand l-a persecutat.

Foarte des această contrazicere e singurul rezon care explică simpatiile şi antipatiile lui. Răşcanu spune că i-a cerut detalii asupra situaţiei din Basarabia, şi în cursul mesii, de trei ori i-a repetat întrebarea: *«Cînd vine Averescu?»*

Din această preocupare cu repetiţie, el alege că e la mijloc un interes pentru criza politică. Îl fac să înţeleagă că mai degrabă poate fi vorba de o sensibilitate în vederea acţiunii de opoziţie a lui Averescu. Cu cei doi amici politici angajez conversaţia pe chestiunea: ce e de făcut? Sînt doi fruntaşi ai partidului nici mai buni nici mai răi ca alţii, vorba lor reprezintă opinia curentă din ţară. Nu pricep *«de ce vrea să ne distrugă?»* *«Ca să rămîie cu liberalii?»* întreabă Ghiţescu, *«fiindcă l-am ajutat să vie acasă?»* se zbate Răşcanu. Amîndoi declară că nu pricep nimic. Le pun problema mareşalului. Peste o săptămînă vine, şi ştiţi, el vine cu trenul, cu programul făcut, atîtea minute în staţia cutare, acolo ia apă, dincolo cărbuni, ţinta e precisă, nu se mai schimbă. Ce ziceţi d[umnea]-voastră dacă la Congres scoate o foaie de hîrtie, pune monoclul şi începe cam aşa: *«Fac mea culpa în faţa ţării, am fost la Bellinzona*[9], *iată ce am spus, iată ce a zis, ţara nu mai poate suporta, fac apel, dincolo de partid, la toată lumea, îi trimit înapoi şi bastonul de mareşal»* etc. Ce se întîmplă atunci? Ambii mei, întunecaţi, aproape strigînd, răspund deodată: *«Toată ţara se dă cu Averescu».* *«Lumea,* spune Răşcanu, *e plină de legende care o agită. La mine, la Vaslui, eu vorbesc cu ţăranii, care în gura mare îmi spun că regele şi-a plătit datoriile din împrumut, că la Paris a fost cu curvele şi a lăsat poliţe de franci franţuzeşti».* Vedem toţi trei că se apropie scadenţa. Între Averescu şi Carol lămurirea se apropie. *«Noi ce ne facem, Stane?»* Electorul de Teleorman strînge din ochi şi din buze! *«Ne dăm cu ţara!»* Cădem de acord să-i vorbesc neted regelui şi ne dăm întîlnire pe miercuri dimineaţa.

★

Careva dintre vizitatori, dacă nu mă înşel Scarlat Arion, mi-a spus: *«Verifică te rog lucrurile la generalul Ionescu de la Căile Ferate. Regele i-a spus deunăzi: „Manoilescu e un pungaş, a luat 15 milioane într-o afacere"».* N-am nimic

---

* Continuare din nr. 2/1985 al *Revistei de istorie şi teorie literară*. Text stabilit şi prezentare de Ioan ŞERB. *Argument şi note istorice* de Mircea MUŞAT (*n.red.*).

[9] Localitate în Elveţia, la graniţa cu Franţa, unde Al. Averescu s-a întîlnit cu Carol II.

de verificat pentru sufletul meu, însemn aici însă această notă de opinie curentă, care-mi răsună în urechi de trei sute de ori pe zi.

Dr. Bodin vine cu informații : *«Am fost și azi noapte, șefule, pînă la trei, la aghiotanți și la rusoaice. Sînt demoralizați. Toată chestia se învîrtește la noi în jurul Lupeștii. Oamenii de casă sînt clasați, la Palat, după gradul lor de simpatie pentru „roaiba". Știți cu cine stă seara la masă cînd e liber ? Lupescu, unul Wieder și unul Ionescu-Brăila, furnizor la Ministerul de război (a nu se confunda cu cel de la direcția zootehnică). Vă puteți închipui ce trebuie să înghită ofițerii care în atmosfera cordială, fac pe glumeții și-l tratează pe ovrei cu dulceață : „Papa Lupescu" !»*

Anibal Teodorescu [10] a venit să mă vadă ca să-mi facă o întrebare, ținută în stilul lui obișnuit de ironie glacială cu nelipsite note de prețiozitate destul de simpatică într-o societate lăbărțată ca stil și gîndire : *«Ce zici, n-ar fi oare momentul să lansăm o teorie, o ligă de apărare a regelui și a prerogativelor lui constituționale ?»* *«Împotriva cui ?»* zic eu. *«Împotriva guvernului»*, răspunde el și după un moment de tăcere concludentă, întinzînd degetul arătător : *«Împotriva lui»*. Da, ideea nu-i de disprețuit.

La dejun, doamna Procopiu îmi spune : *«Titulescu n-a venit să mă vadă, dar e ceva mai interesant ce s-a petrecut cu regina, care i-a scris o scrisoare colonelului Pleniceanu, comunicîndu-i că vrea să-l vadă. Colonelul a transmis scrisoarea regelui. Titulescu n-a văzut pe regina grație interdicției cunoscute de a lua contactul cu oamenii politici»*.

După dejun telefonează Duca că ar vrea să mă vadă, fiindcă astăzi merge la rege. Sînt politicos și merg eu la dînsul la ora 3 și jumătate. Mă primește într-o cameră scundă, interior de căsnicie începătoare, dar și o sobrietate voită, mincinos demonstrativă pentru vizitatori. E alarmat : *«Nu mai merge așa ; ai văzut legea drumurilor și proiectul lui Madgearu pentru revizuirea legii agrare ? Am să-i spun lui vodă : „ține-i dacă vrei la guvern, dar nu-i lăsa să facă legi să distrugă totul pe treizeci de ani"»*. Îl întreb dacă e pentru ideea de guvern național, de guvern de concentrare și sprijinește pe Titulescu, cum spun ziarele. *«În principiu da»*, — răspunde, fiindcă nu vrea să indispuie pe rege, dar în realitate... Conversația e lipsită de interes pentru mine. Îl urmăream numai pe jumătate, restul atenției mi se fixase asupra craniului lunguieț și în față îi urmăream buzele, căutîndu-mi o formulă plastică pentru a-mi întipări în minte o imagine a falsității. În antreu, la despărțire, cînd îmi căutam pălăria, mi-a aruncat foarte degajat o întrebare inocentă : *«E adevărat că regele i-a trimis lui Averescu o scrisoare în Italia ?»* Am înțeles rostul vizitei, și i-am răspuns limpede : *«Nu știu nimic»*. Regret că era întuneric și nu-i puteam vedea obrazul ca să controlez impresia...

D-na Prunicu, crainica Marucii Cantacuzino, care într-o vilă la Șosea s-a retras cu mîngîierile lui Nae Ionescu, vine din nou să-mi șoptească la ureche : *«Știi că sînt amăriți de tot. S-au dus personalitățile și concentrarea. Nu mai poate fi vorba decît de Averescu»*. Iunian a fost ieri la Maruca și împreună s-au jeluit cu toții că regele e slab și incapabil de o hotărîre.

Întorc vizita lui Titulescu la Șosea. Îl găsesc mult mai potolit. Cinci zile de politică internă i-au estompat gesturile. Spune că nu poate să devie caraghios, oricît ar dori să se întoarcă în țară. Revine asupra unei încercări cu parlamentul actual, spunîndu-mi că ar avea arma dizolvării față de el, cîtă vreme camerele ieșite din alegeri noi n-ar fi susceptibile de asemenea amenințări. Vede totul prin prisma personală. Critică pe liberali, pe rege îl tratează cu blîndețea omului care n-are perfectă încredere pentru interlocutorul lui. Îi zice : *«Săracul»* și îi atribuie intenții bune. De Mironescu spune că l-a inventat Maniu și el a sărit în sus cînd l-a văzut a doua oară prim-ministru. Îmi arată că azi la Ministerul de Externe au rămas zăpăciți în fața telegramelor din străinătate asupra uniunii vamale dintre Germania și Austria. *«Le-am scris de două luni de la Paris, unde se știa toată chestiunea. Mironescu a cerut azi detalii de la Caius Brediceanu»*. A urmat o lungă paranteză asupra activității lui de politică externă. Singura notă bună pe care o înregistrez pentru întîia oară e o grămadă de caiete în care îmi arată însemnările de zi cu zi după convorbirile ce a avut în străinătate. La

[10] Vezi despre el și N. Iorga, *O viață de om așa cum a fost*, București, Editura Minerva, 1972, p. 712.

o întrebare repede i-am surprins răspunsul : *«La Paris voi vedea pe Maniu. Crede încă în teoria Ardealului stăpînit de la Blaj. Nu vede realitatea, m-a întrebat de „chemărişti"»* etc. Spune că peste graniţă exemplul lui Radici [11] e un *«memento»* şi pentru noi. Cînd îi vorbesc de catolicismul lui Maniu [12], cu singura platformă ce a mai rămas, îmi spune că şi în străinătate aceasta explică atenţia cu care e urmărit. Găseşte foarte normal că formula mea e un guvern Averescu ; el nu se poate expune la ridicol, să fie un prim-ministru hărţuit de toate părţile, pleacă fără să se mai gîndească la reîntoarcere. *«Dar dacă te cheamă regele ?» «Atunci vin negreşit, dar nu înseamnă că pot face ceva».*

Sînt convins că n-a renunţat la idee, deşi greutăţile îl intimidează. Un detaliu meschin îl trădează. La întrebarea dacă Burillianu să mai scrie guvernatorilor băncilor străine de cesiune asupra controversei lui juridice, el spune că nu, ba mai mult îl povăţuieşte să nu facă proces pentru că unul la mie dacă ar pierde nu i-ar fi favorabil (îngrijorare de viitor prim-ministru). O notă interesantă. Îmi relatează conversaţia lui cu Sir Detterding [13] : *«Nu înţeleg de ce am fost invitat în România»*, mi-a spus zilele trecute la Londra. E foarte măgulit de primire, decoraţii etc. Dacă va vorbi ziarelor va spune cam următoarele : *«Dv. sînteţi o ţară fericită, nu vă comparaţi cu altele. Aveţi pîine. Între mine şi România este o deosebire, cînd vreau să iau un împrumut mă duc la bancher şi îi spun : „Am nevoie de bani. Iată condiţiile în care te rog să mi-i găseşti". Dumneavoastră faceţi împrumut, dar nu vă interesează condiţiile. Regret că dorind o povaţă din partea mea nu m-aţi chemat înainte de încheierea împrumutului»*. Nu este pentru o politică de concesionare, ci de aşteptare, fiindcă doreşte binele acestei ţări şi nu poate să-şi suprime preocupările umanitariste.

Mă despart de Titulescu cu efuziune reciprocă (pupături cum nu l-a dezvăţat Londra) şi cu convingerea că în curînd revine la Bucureşti ca să-şi primească consacrarea definitivă a ambiţiei şi a neputinţei.

24 martie 1931

Grămadă de oameni ca de obicei ; fiecare cu ponosul lui. Generalul Coandă, întors de 3 zile de la Paris, vine să mă vadă şi să-mi spună conversaţiile lui cu Sir Detterding. L-am întrebat în fine : *«Que pensez vous, sir Henri, sur l'emprunt ?» — «Très onéreux, très onéreux !»* Se grăbea spre un consiliu de administraţie şi cînd Deleanu a intrat inoportun în cameră să atragă atenţia asupra listei de subscripţie pentru alegeri — fiecare 2000 lei de cap — s-a făcut că nu-nţelege. *«—În fine, mă grăbesc»* şi a plecat.

Esca şi Prie de la Cluj au venit să-mi comunice că pentru banca agrară ni s-a pus ultimat. Haţeganu, Sever Dan, Tilea, din însărcinarea lui Mihai Popovici, le-a notificat într-o conversaţie de 4 ore (viteză ardelenească) că nu se trece portofoliul industrial sub 10 milioane asupra statului, cum hotărîse banca naţională şi comisiunea de pe lîngă Ministerul de Finanţe, pînă a nu pleca Burillianu şi a nu veni Mihai Popovici din străinătate, dacă nu acceptăm la bancă paritate la membrii consiliului, plus preşedinte de al lor şi sindicalizarea acţiunilor : ei doi, noi unul. Deci, îngenunchere pe toată linia, cum s-ar zice la Blaj : *vae victis !* Sîntem de părere, la adunarea generală să le dăm banca întreagă s-o mănînce friptă, cum am găsit-o acum 4 ani cînd am salvat-o din pragul falimentului. Scrisoare de la Palat că se amînă audienţa.

25 martie 1931

Întrevedere cu Duca, la el acasă. Îmi vorbeşte de audienţa lui. I-a arătat regelui frămîntarea din ţară ; zice că i-a dat dreptate. *«După impresia mea* — spune el — *se va declanşa criza în aprilie. Logic ar fi să se gîndească la un partid. Sînteţi dumneavoastră şi sîntem noi. Nu venim nici unul. Pentru noi are resentimente, de dumneavoastră se teme. Probabil va face un guvern Titulescu, sau Prezan sau Argetoianu». «Dv. ce faceţi ?»* — întreb eu — *«Văd că aţi anunţat o întrunire pe 5 aprilie cu delegaţii din provincie. E ceva serios ?» — «Da, facem o întrunire»*, îmi răspunde cu gura jumătate. N-are deloc aerul unui matador

[11] Ştefan Radici (Radić), om politic naţionalist iugoslav, care şi după 1918 a pledat pentru independenţa Croaţiei, fiind de cîteva ori arestat şi chiar grav rănit în parlament în 1928, din care cauză şi moare.

[12] Despre Iuliu Maniu, greco-catolic de confesiune religioasă, se spunea deseori că de fapt era catolic.

[13] Om de afaceri englez, în vizită în România pentru contractări petroliere.

revoluționar. Îmi ține o destul de lungă teorie despre ideea unei uniri a opoziției. Să ne înțelegem cînd vine mareșalul. Toate fără convingere. Interesul lui personal, așa cum și-l vede, e ca guvernul să rămîie încă, fără însă o legiferare care ar jigni interesele liberalilor.

★

Dejun la Săveanu. E și dr. Angelescu de față. Lume veche, liberali vechi. Amîndoi îngrijorați: *«Trebuia opoziție unită ca la Mazar Pașa, îl vom sili pe Duca. Să vie mareșalul să se pună în frunte, să conducă lupta. Aducem aici 100.000 oameni, dacă trebuie putem face și grevă generală».* Vorbele lor vin parcă de foarte departe, dintr-o lume depărtată, care s-a dus. Încerc o mică pipăială în treacăt. *«Lume este la Teleorman, la Vlașca, dar trebuie bani* — mă întorc spre dr. Angelescu — *dați bani?»* Eternul ministru de instrucție al liberalilor, strangulat parcă în vocea lui guturală, zgîiește ochii: — *«Dăm, mă!»* Are aerul unui oltean căruia i s-a furat coșul cu zarzavat și țipă de disperare.

Ora 3 și jumătate, la Palat.

Mă primește aghiotantul, colonelul Grigorescu, un ofițer tînăr cu mișcări greoaie. Nu mi se pare nici de salon, nici de cîmpul de luptă. Chelie prematură; îmi spune că sus e Dr. Lupu. În camera de așteptare, dintr-un colț, mă salută o figură necunoscută, mutră nemțească, cu tăieturi pe obraz, un deputat șvab. Se prezintă. Vorbim nemțește. Critică guvernul. Spune că nu rămîne decît cîteva minute. Coboară Dr. Lupu congestionat. Șvabul pleacă. Lupu relatează în două cuvinte: *«Nu mi-a dat nimic lămurit. Eu i-am spus tot. Dacă-i mai ține, vine revoluția. I-am zis: „Maiestatea-ta ești impulsiv. Ciudat lucru însă, impulsivii ca și timizii, cad în exagerare. Timizii devin prea îndrăzneți și impulsivii prea circumspecți". Mi-a răspuns vag: „Doctore, nu ai încredere în mine"? Replica mea a fost promptă: „— Eu da, dar țara a început s-o piardă". M-am explicat și pe chestia Știrbey. A recunoscut că l-au informat că aș fi omul lui».*

Neamțul coboară de sus, ținut numai 10 minute. Mă despart de Lupu și-n vreme ce îi strîng mîna, îl întreb: *«— Tu ce crezi?»* El pleacă mohorît: *«— Îl mai ține».*

Urc treptele cu adjutantul, în față văd două costume japoneze de «samurai» foarte rău plasate. În primul salon, tablourile lui Greco, admirabile. La dreapta, spre bibliotecă, drum cunoscut, bătut de multe ori. Adjutantul bate la ușă, o deschide: *«Majestate, dl. Octavian Goga!»* Stăm față în față. El, la masa de scris, într-un nour de fum; masa: un maldăr enorm de hîrtii, dosare, proiecte de lege, memorii, ca la un secretar general, într-un minister, unde hîrtiile întîrzie mult. Foarte amical îmi strînge mîna: *«Stai, te rog, Goga și spune-mi dumneata mai întîi, ca pe urmă să-ți spun eu».* Îl privesc în față, a mai slăbit parcă. Ochii albaștri deschiși au licăriri simpatice. În jurul lor stăruie o linie de oboseală. Gura cu buzele cărnoase se detașează din ansamblu; la bărbie, o linie abruptă dă impresia parcă s-ar isprăvi prea repede capul, că lipsește ceva, probabil voința. *«— Eu, sire* — încep hotărît — *nu am prea multe de spus. Dacă vă aduceți aminte, la ultima noastră întîlnire mi-ați zis: „Cînd se întoarce Averescu, înainte de a începe o acțiune, să treci negreșit pe la mine"». «Da, da, țin minte...»*, îmi taie vorba repede. *«Cînd vine Averescu? Ce plan are? Care e acțiunea voastră?»* Chestiunea îl agită. Se vede din toată figura lui ca e impresionat. *«La 5 aprilie* — îi răspund. *Avem congresul în 19 aprilie. L-am tot amînat, acum nu mai merge». — «Bine ați făcut că ați primit rugămintea mea». «— Da sire, dar toate au o scadență. Eu aș fi foarte mulțumit să nu se mai ție, fiindcă atmosfera e foarte încărcată. Am mai spus-o majestății-voastre. E o grozavă agitație. Dacă ar fi un guvern serios, ar putea să canalizeze răspunderea. Așa, însă, totul canalizează majestatea ta personal. Fenomenul e explicabil, cînd ai în fața ta un drapel care flutură sus și 5 gîndaci care ricîie în țărînă, jos, privirea ți-o reține drapelul». «— Știu, știu, îmi dau seama»*, face el îngîndurat. Merg înainte cu hotărîre: *«— Da, sire, dar toate au un capăt, trebuie să se isprăvească odată. Eu cer un răspuns, nu vreau date de călindar, dar se impun vorbe mai lămurite; oricît ar fi de sibilinici monarhii, sînt momente cînd nu se mai legitimează tăcerea. Guvernul trebuie să plece!»* Carol zîmbește și-mi răspunde glumind: *«— Asta o știe acum și Georgică Mironescu. Pînă la 15 ale lunii aprilie nu se va deschide criza. Știu ideile dumitale, poate ai dreptate, cred chiar că din punct de vedere al administrării adevărul e pe partea dumitale. Un guvern de partid lucrează mai unitar și cu mai mult spor. Eu, însă, sînt preocupat și de demonstrația politică în*

aceste vremuri. Nu pot renunța la ideea mea, nu mi-o pot scoate din cap. Un guvern cu toții, prezidat de un neutru. Idealul ar fi ca toți foștii primi-miniștri să facă parte din el». «— *Sire,* îi răspund, *pe mine, pentru un moment, mă preocupă mai mult înlăturarea nenorocirii actuale. Să mai respire țara. O schimbare de guvern e o destindere de 2—3 luni. Cît despre formulă, ce să zic?* Le mieux c'est l'ennemi du bien[15]. *Seamănă a laboratoriu. N-o prea văd posibilă. Ș-apoi cloncanii ăștia, toți laolaltă, se neutralizează unul pe altul și încurcă lumea».*

Carol aprinde o nouă țigare nervos și continuă volubil: «— *Nu e adevărat ce mi se atribuie, că vreau să distrug partidele. Vreau numai să schimb atmosfera lor. Ce vrei? Au văzut totul prin prisma interesului meschin, da, da, prea s-au căcat pe țară!»* Intervin brusc: — «*Trebuie să spun majestății-tale că nu mă simt deloc vizat. Majestatea-ta face istorie aici, vorbește de partidul liberal. Am guvernat de două ori și vreau să știu cum am menajat interesul nostru».* — «*Adevărat, guvernarea voastră a doua a fost bună».* — «*Cînd am intrat în cea dintîi, țara era în balamuc».* — «*Da, și erați noi. Și guvernarea trebuie învățată».* — «*Cînd era însă să ne dăm măsura, în amîndouă rîndurile, am fost luați de guler și expediați. Majestatea-voastră știe că între pretexte s-a invocat și cochetăria noastră cu „chestia închisă"».* — «*Da, știu,* răspunde Carol, o clipă pe gînduri; *Titulescu a fost la dumneata, ce ți-a vorbit»?* — «*Ideea unui guvern de concentrare. Am spus părerile mele. Nu-l văd deloc, nu știu încă ce vrea cu parlamentul actual...»*

— «*Nu e tocmai important. Știi însă, parlamentul de azi primește tot. Alegerile sînt grele».* — «*Depinde cine le face». «Spuneai că poporul e agitat».* — «*Desigur că da, aici însă trebuie pusă ordine. În 10 zile toată lumea trebuie să-și vadă de treabă. Gazete, la țară, jandarmi dublați».*

— «*Da,* răspunde el, *gazetele. Zilele acestea se votează legea presei, ca la voi în Ardeal. Trec calomniile la tribunal. Sub dumneata a fost ordine cînd erai la interne. Știi, Goga, eu contez pe dumneata personal. Fac apel la prietenia dumitale. Îți voi da ordin».*

— «*Sire, persoana mea nu este în joc. Am o situațiune personală foarte grea astăzi. Vreau o dată, poate chiar înainte de declanșarea crizei, să vorbesc mai răspicat cu majestatea-voastră. Am comprimat așa de mult dorințele mareșalului Averescu, că în timpul din urmă a început să răbufnească. Știți că este greu de mînuit».* — «*Da, știu».*

— «*Sînt de părere ca la întoarcere să-l chemați, să-i vorbiți».*

Înainte de a pleca am stat de vorbă pentru cazul că s-ar fi deschis criza în lipsa lui, l-am întrebat ce e de făcut. Mi-a răspuns că nu e bine să luăm răspunderea eșuării unui guvern de concentrare din pricina noastră. În principiu, deci, ne vom ralia și noi. Carol întrerupe cu vioiciune: — «*Știi că asta e foarte mult. Mă bucură, am să-i vorbesc. Înainte, însă, vorbește-i dumneata. Încă o dată îți spun, pentru partea politică țin la prezența dumitale. Voi, miniștrii de mîine...».*

Mi se părea că ne avansăm prea mult și nu voiam să credă că mi-a smuls un angajament. L-am lămurit deci: — «*Sire, nu e interesant ce voi face personal, cred că vedeți în mine un bun român. Cît privește activitatea în guvernare, competența mea e așa de limitată!»* El schimbă vorba: — «*Ce zici de Titulescu?»* Răspund prompt: — «*Talent eruptiv, cu dezlănțuiri puternice și imobilitate absolută după descărcare. Între cutremur și repaus, alternări repezi. Guvernarea cere un ritm egal, fără de care nu se poate închipui o vedere de ansamblu».* — «*Da, dar s-a schimbat mult, în ultimii ani».* — «*Tocmai asta mi se pare, sire, că e tot cel vechi. Remarca o făceam deunăzi, ziceam, ciudat lucru: Ploieștiul e mai tare ca Londra! În sfîrșit, se va vedea. Eu mă gîndesc acuma numai la schimbare. Nu știu dacă majestatea-voastră își dă seama cum ne zbatem noi azi».* — «*Cum nu, doar credeți că eu sînt liniștit cu sufletul meu? E vorba doar de pielea mea. Nu vezi ce am aici pe masă? Cîți vin pe capul meu? Mă gîndesc iar să suspend audiențele. Cînd veți fi la guvern, două săptămîni să treacă și să nu primiți pe nimeni».* — «*Da, sire, toate hîrtiile acestea ar trebui să le aruncați pe fereastră. Nu legile hotărăsc, cine le aplică».* — «*Ai dreptate, mi-a spus-o și Argetoianu. Ce zici de ardelenii din guvern? Hațieganu, un bun executant. Nițescu...»* — «*Incolori, oameni de mîna a doua. Poate copiii lor... Deși am întrebat la Universitatea din Cluj dacă a ieșit ceva mai de seamă după război. Nimic».* Carol: — «*Din nenorocire, au reînceput acuma lupta confesională. Greco-catolicii au cerut o facul-*

[15] *Mai binele e dușmanul binelui.* Formulă de cumpătare

tate. Eu cred că au dreptate». Eu : — *«Bine, dar atunci să nu mai ţie pui de facultate la Blaj».* Carol : — *«Prelaţii lor sînt mult superiori ai noştri [sic!] Niculescu, Hossu chiar şi Suciu. De Coltor ce zici» ?* Eu : — *«În viaţa privată nu e după rînduiala canonică. Are copii pe aici prin Bucureşti».* Carol : — *«Arhiereii noştri sînt jos de tot. Ivan ăla de la Cluj, de unde a ieşit tipul ăsta ? Şi prea sfinţia-sa patriarhul nu e sfînt deloc, nici nu munceşte. Trebuie să ne gîndim. Cine crezi dumneata că e cel mai de seamă» ?* Eu : — *«Nu ştiu dacă îl cunoaşte majestatea-voastră, e cam frondeur, dar e cel mai deştept : Vissarion Puiu, de la Bălţi».* Carol : — *«Ai dreptate, e şi părerea mea».*

Conversaţia a trecut asupra proiectelor de legi de la Cameră. I-am vorbit de nebunia revizuirii legii agrare. Mi-a spus că o va opri. L-am întrebat dacă se face Creditul Agricol şi spunîndu-mi că da, i-am recomandat pe Garofild pentru postul de guvernator. Pe ideea specialităţii, cum a făcut cu Mihai Ionescu la C.F.R. Mi-a răspuns că i se pare candidatul cel mai serios.

Înainte de despărţire, reamintindu-i din nou că trebuie să-l cheme pe Averescu, i-am pus şi chestiunea Burillianu : — *«Trebuie să vorbim sincer, sire. De ce aţi sacrificat pe Burillianu de la Banca Naţională» ?* M-a privit o clipă pieziş şi a plecat ochii jenat. — *«Vezi, greşala lui a fost că n-a avut o atitudine lămurită. Întîi părea a fi fost de acord cu Mironescu, mai tîrziu...».* Eu : — *«Sire, să vorbim simplu şi limpede. E victima majestăţii-tale. Atitudinea lui a fost dictată de ideea că vă este pe plac. Blank i-a arătat că majestatea-ta...»* Carol : — *«Blank a greşit, i-am spus-o şi lui».* Eu : — *«Bine, dar trebuie reţinut : e o victimă. În viaţă şi-n politică, ştiu bine, cad victime... Burillianu e jertfa majestăţii-tale».* Carol : — *«Va fi o compensaţie şi pentru el».*

O strîngere de mînă şi am plecat. Duc eu cu mine o apăsare de nelămurire, ceva imprecis, haotic. Necontestat, Carol face o bună impresie de suprafaţă, debit uşor de vorbă, o dragoste de ţară pe care o cred sinceră, aparenţe de orientări generale, dar în problemele politice n-am văzut azi încă o formulă clară. Înconjură reţetele consacrate, are atitudini de negaţiune şi gesturi de destructor. Nimic însă din ce să se desprindă omul care zideşte. Plin de bănuieli, se deschide foarte greu ; îţi dă necontenit senzaţia că după reticenţele lui stăruie un gînd ascuns, un păcat nemărturisit sau o intenţie extralegală. Mai este încă ceva care tulbură în mod constant psihologia lui şi-i împrumută o nesiguranţă, făcîndu-l să se epuizeze în energii verbale şi-n gesticulări fără consecinţe, rămînînd nehotărît în faţa faptei. Cei 4 ani de exil, trăiţi în afară de ritualul regalităţii, se resimt cu fiecare pas. Hotelul Claridge, cu ambianţa lui, se răzbună azi în mod postum. Amestec curios, nedefinit încă, de impulsuri atavice, care-l împing spre un autoritarism fără frînă şi de clişee occidentale, ale aşa zisei democraţii de peste graniţă. Carol nu cunoaşte meseria de rege şi-n dorinţa nebuloasă de a părea un inovator n-a reuşit să fie decît un diletant. De aceea, în criza politică care dăinuieşte de atîta vreme sub ochi lui, n-a izbutit încă să se fixeze asupra soluţiei. Repetă necontenit : Guvern de concentrare, fără să poată rezista la o discuţie asupra posibilităţilor de realizare. Plec de la Palat cu o singură constatare, care mă bucură : Vom avea, în sfîrşit, declanşarea crizei imediat după Paşti. *Titulescu, eroul nostru de gelatină,* va fi chemat să ia cîrma în mîinile lui viguroase. Foarte bine ! Să se dea drumul odată şi vom vedea mai pe urmă. Pe deasupra acestor *voinţi-piftie* vor vorbi evenimentele cu cruzime. Să le aşteptăm.

26 martie 1931

M-am aranjat des-dimineaţă ca pentru întîlniri ruşinoase. Am dat ordin servitorilor să spuie lumii că nu sînt acasă. Aştept pe Duca. S-a anunţat de ieri. Vine fireşte să mă ispitească asupra convorbirii cu regele. Iată-l. Şeful a sosit. Aruncă împrejur priviri scrutătoare, acele nelipsite aere de investigaţie, care fără să vreau îmi readuc în memorie vorbele lui Nicu Filipescu adresate feciorului de cîte ori aştepta vizita lui Duca : — *«Gheorghe, adună toate scrisorile şi pune-le la o parte. Vine domnul Duca».* Plin de neastîmpăr şi curiozitate îmi strînge mîna : — *«Ei, ce zice vodă ?»* În linii generale i-am spus : *«Criză după Paşti, guvern de concentrare Titulescu».* Îşi verifică impresiile lui, aşa a înţeles şi el. Are nedumeriri, nu ştie ce se va-ntîmpla. N-aş putea zice că împărtăşeşte mulţumirea mea pentru declanşarea crizei. O prelungire l-ar aranja mai bine, i-ar da putinţa să exploateze incoerenţa regelui şi să umbrească trecutul. Pentru Titulescu are o atitudine de ură explicită. Nu îndrăzneşte s-o formuleze limpede, fiindcă e poltron, dar din cîte o vorbă aruncată sau dintr-o convulsiune a buzelor

subțiri aleg adevărul. Revine asupra subiectului de deunăzi : *«Cînd se întoarce Averescu ?»* Schițează vag din nou planul unei colaborări pentru răsturnare. Eu îi pun reflectorul în față cu vorbe răspicate : — *Foarte bine, dacă vrei să-i dăm jos, lucrul e simplu. Încheiem pactul, hotărîm ziua. Averescu elaborează planul și totul merge strună. O sută de mii de țărani aici, grevă generală, mareșalul cu toți generalii în uniformă stăm în fața armatei : Se alege !»* — *«Ah, nu, asta nu !»* face enervat și ridicînd mîna dreaptă în aer, vrea să îndepărteze parcă viziunea dezagreabilă. *«Dau bolșevicii peste noi. Nu știu unde ajungem !»* Vorbe chioare, în fond nu vrea să se facă nimic cît din frică cît din socoteală. Tot ce ar dori ar fi să-l învăluie pe Averescu, fiindcă în întrevederile ce au avut înainte de a fi plecat maresalului la Acqui [15] i-a simțit protestarea crîncenă împotriva lui Carol. Vrea să-l împingă deci înainte ca de după spatele lui să poată trimite bezele Palatului. Înainte de a ne despărți, ca și cînd ar atinge o chestiune de detaliu, fără multă însemnătate, mă întreabă neted : —*«E adevărat că ai făgăduit nenorocitului ăluia de Gheorghe Brătianu o înțelegere ? Unul de ai lui a fost la mine și mi-a spus și detalii : 2 ministere, 60 deputați...»* Îi tai vorba foarte liniștit : — *«O fi poate dorința lor* — zic cu multă franchețe —, *cît mă privește, de unde să pot făgădui ? E dreptul mareșalului»*. Pe această mînciună pe care aveam aerul că o credem amîndoi ne-ntindem mîna amical ca la început și el pleacă lăsîndu-mi impresia că mi-au strepezit dinții ca și cînd aș fi mîncat iască. Mă gîndesc la memoriile lui Bülow care le-am cetit, mi-au defilat pe dinainte ca o galerie întreagă de figuri politice ; nu știu cui să-l aseamăn pe acest minuscul bărbățel de stat, mîine poate șef de guvern peste 18 milioane de cetățeni.

★

Dejun la *«neica»*. Toată familia mă primește cu simpatie. E de față și Inculeț [17]. Enormul malagheț, încet la gînd și la vorbă, onctuos și șiret, rural în concepții și pămîntos în expresii îmi întinde laba zdravănă : — *«Ce mai faci dragă ?»* El e precaut în aprecieri. Nu riscă epitete mai violente. Simt că ar fi în stare să se aranjeze cu oricine de la Carol pînă la Stalin. Namila asta de moldovan-ucrainț ar fi în stare să joace pe o vastă claviatură. Toată masa de altfel repetă adagiul : — *«Cînd vine mareșalul ?»* Dintre cei de față tot *«neica»* mai cu tragere de inimă, mai legat de țară.

★

Misterios, învăluit în negura serii mi-a pășit pragul Nae Căpităneanu. Vine după știre, să cumpere. Ce mutră extraordinară de tăinuitor de crime. Cu ochi sfredel, cu vorbe umile păstrează pînă la sfîrșit postura de slugă plecată :

—*«Nu mai pricep nimic* — începe el obidit — *nu sînt de ieri. Am văzut destule în viață și vorba ceea : am fost chelner la case mari, cu Take atîta vreme...»* Presară 2—3 amintiri în conversație : *„Ai văzut, dumneata ? Angelescu la Banca Națională ! Cînd l-a numit Take pe Oromolu, a recomandat mai întîi pe Lucasievici, dar regele a răspuns : „Nu pot să-l fac, că are un frate director de bancă". Acum ăsta vine de-a dreptul»*. Bătrînul detectiv însă e destul de disciplinat încă la minte ca să nu se cheltuiască numai în amintiri și să reia firul interesului pozitiv. Întrebările cad discret, mieroase, etalate toate pe un fond de devotament absolut. Îi spui ce se cuvine. E de părere că nu reușește guvernul de concentrare. A văzut pe Titulescu în seara plecării. E convins că se-ntoarce și ține morțiș să fie prim-ministru. Din partea lui mă-ndeamnă la tranzacție. I-o tai scurt : —*«Ce mai face prințul ?»* — *«Știrbey nu vine încă în țară. S-a operat la Paris de hernie»*. Îi dau însărcinare polițială să-mi spuie mîine ce e adevărat despre zvonul că Tabacovici de la banca Blank va fi în curînd *guvernator* la Banca Națională. Pleacă duios și gînditor, adevărat chip de mason grad 33.

Serată muzicală la Palat. Ce va fi gîndit Carol ? E prima recepție de acest fel în onoarea lui Sir Detterding. Un concert de piano : Backhaus. Ce exagerări de politețe în biata noastră țară care pe vremuri, cînd era mică, rezervase aceste solemnități numai pe seama capetelor încoronate. Cu nevastă-mea urcăm scările vechiului Palat, încăpere modestă, venerabilă însă cu aspectele de tradiție din vremi de demult. Salonul de muzică înjghebat din două camere cu

[16] Localitate în Italia, în Piemont, cunoscută pentru băile sale de nămol.

[17] E vorba de Theodor Inculeț, fratele lui Ion Inculeț, multă vreme gazetar, pînă cînd ajunge consilier la Curtea Superioară Administrativă din București.

plafon de stuck e destul de îngust. Scaunele în dezordine arată că protocolul a plecat în exil de la curtea noastră. De pe peretele din față, dintr-un tablou, Caterina cea Mare, în costum de gală, cu crucea Sf. Gheorghe pe sînul revărsat, ne privește, îndărătnică și dispreţuitoare. Cîţiva diplomaţi cu nevestele, Argetoianu, Manoilescu, nici un liberal și o droaie de ofiţeri în uniforme fanteziste, Puiu Dumitrescu cu soţia, mutra de «petite grue» din Cartierul latin. În aer, nimic din fiorul de respect care străbătea odinioară pe invitaţii de la Palat. Cele 60 de persoane stau pîlcuri în dezordine cînd vocea bleagă de plutonier austriac ieșit la pensie a baronului Stîrcea anunţă: majestatea sa regele. Carol intră în frac și întinde mîna tuturor pe rînd. Haina nu-l aranjează, silueta pîntecoasă se profilează dizgraţios. Cum a venit singur pe coridoare, neîntovărășit de nimeni, desfăcut de familie, rege de sihăstrie, îmi face impresie tristă. Ne așezăm pe scaune, el la frunte între sir Detterding și, închipuiţi-vă, Mironescu de partea adversă, cu mustăţile răsucite în sus, cu gura întredeschisă și cu un neg cît aluna pe chelia din moalele capului. Muzica începe. Backhaus, un interpret stilat. Se cîntă Bach și Beethoven. Acordurile grave, frînturi de vijelie și cutremur se răsfrîng peste capetele noastre. Cineva îmi face semn să mă uit la dreapta. Subt tabloul Caterinei, dr. Lupu a adormit. După o oră și jumătate de audiţie muzicală, isprăvită în capriciile diabolice ale lui Liszt, ne ridicăm cu toţii, unii trec la bufet. Regele ţine cerc. Manoilescu îmi face curte în îndoituri de licheluţă și ţine cu orice preţ să-mi dea veşti bune: —*«Eh, s-a isprăvit de acum. Imediat după Paşti plecăm. Un nemaipomenit ridicol s-a ţinut de noi pas cu pas. Regret că nu pot să-ţi fac profeţii simpatice, dar, ce vrei, mareșalul e de vină dacă stă rigid și nu mai primește pe nimeni lîngă el»*. N-am nici un argument de dat acestui saltimbanc lipsit cu totul de ceea ce se cheamă obraz și-i arunc cu scîrbă potolită vorbele mele resemnate: — *«Da, ştiu, vine Titulescu»*. Ţin minte cum mi-l înjurase nu demult și de aceea îl întreb senin: —*«D-ta intri? N-ai scrupul de conștiinţă?»* El pe tonul imperturbabil al perfectei canalii îmi servește replica graţios: — *Cine a fost în guvernul lui Maniu mai poate avea scrupul de conștiinţă?»* Îmi compun o mască de surîs idiot și trec mai departe. Contele Szembeck mă interpelează asupra *«anschlussului»* de la Viena. Colonelul Manolescu, adjunctul lui Nicolaie, într-un frac albastru deschis, cu nasturi de tinichea, reamintindu-mi estampele englezești cu vînătorile de vulpi, îmi dă detalii asupra tensiunii ce a intervenit între fraţi. Dosite într-un ungher stau femei rău îmbrăcate, cu o jenă vizibilă în nemișcarea lor, neștiind ce să facă cu mîinile. Sînt neveste de ofiţer, rătăcite pentru întîia oară probabil la curte. Mironescu m-a urmărit din ochi, i-am întors spatele în mai multe rînduri, în sfîrșit după o retragere strategică greșită m-am pomenit în faţa lui, mi-a strîns mîna cu efuziune. Am întors capul. Argetoianu cinic, cu buzele răsfrînte pe faţa arămie, rîde bonom: —*«L-ai văzut? Ghiţă berbecul!»*. Carol se apropie de mine, ne retragem doi paşi. Gentil, deschide vorba: —*«Te-ai mai gîndit de ieri?»* — *«Da, Sire, dar nu era un subiect nou. Îl cunosc de cîteva luni, sînt preparat. Guvernul de concentrare e ca și cînd te-ai îmbrăca în haine de duminică. Negreșit, frumos, dar dacă vrei să lucrezi, să faci treabă, trebuie să schimbi haina»*. Reîncepe iarăși discuţia din ajun, contradictorie. Cam un sfert de ceas îmi arată combinaţiile lui încercînd o justificare. Prevalează ideea demonstraţiei politice, manifestarea tuturor pentru rege.

—*«„Oamenii trebuie scoși la braţ împreună ca să se compromită alături". Așa ai spus dumneata odată la Sighișoara* — îmi spune glumind. *Ei bine, eu vreau să vă scot pe toţi împreună, ca să vă compromit alături de mine»*. Conversaţia se termină cu același avertisment ca și ieri: — *«Goga, să ştii că contez pe dumneata!»*.

Serata se isprăvește la ora 12. Coborîm melancolici pe scări. Nevastă-mea își aduce aminte de audiţiile muzicale ale răposatei regine Elisabeta, în mine stăruie tristeţea enigmelor nedezlegate. La restaurantul de noapte, la «Zissu», cu Aristide Blank și cu Sir Detterding sub lumina scăzută a becurilor electrice, jumătate stinse, stau melancolic și mă uit vag la perechile care dansează în ondularea stridentă a unui jazz. Cad grele consideraţiile financiare ale nababului de petrol asupra împrumutului. Aristide Blank între o ţigare «Corona». Miliardarul se derobează cu naturaleţe simplă: — *C'est trop grand. C'est trop cher!»* Haidem acasă.

(Continuare în numărul viitor)

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

FROM THE CONTENTS :

Permanences of national history and scientific research (Ştefan Pascu). Inscriptions : Eminescu — *the awareness of Romanian continuity in Transylvania;* Lucian Blaga *against Horthyist revisionism ; Eternal values of the Romanian genius* (Mircea Eliade). Literary confessions : *Geo Bogza* and *Adrian Marino*. Poetics : *Towards an international history of literature* (Elvira Sorohan), *The poem as hypersign* (Val. Panaitescu). Parallel Mirrors : *Brentano and Basile* (Felix Karlinger), *From Caragiale to Anaxagoras* (Dan Petrescu), *Nichita Stănescu and Mihai Eminescu* (Alex. Ştefănescu). *Why do I Write? What do I believe in?* (Mircea Dinescu, Al. Paleologu, Ioanid Romanescu). Inedited : *Giovanni Papini*. Perspectives : *Dialogue whith I. P. Culianu on Romanian mythology* (Andrei Oişteanu) ; *Picturesque and picaresque in Fănuş Neagu's prose* (Libuše Valentová). Debates : *«Cartea Oltului» after four decennies* (Eugen Simion, D. R. Popescu, Dan Hăulică, Iancu Dumitrescu, Ioan Grigorescu). Restitutions : *Aspects of subjective literature* (I. D. Bălan). In this issue Marin Sorescu comments on Grigore Alexandrescu's poetry. Our serial publication of Octavian Goga's *Political Diary (1931)* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Les permanences de l'histoire nationale et la recherche scientifique (Ştefan Pascu). Inscriptions : Eminescu — *la conscience de la continuité roumaine en Transylvanie ;* Lucian Blaga — *contre le révisionisme hortyste ; Les valeurs eternelles du génie roumain* (Mircea Eliade). Confessions littéraires : *Geo Bogza* et *Adrian Marino*. Poétique : *Vers une histoire intérieure de la littérature* (Elvira Sohoran), *Le poème comme hypersigne* (Val. Panaitescu). «Reflets» : *Brentano et Basile* (Felix Karlinger), *De Caragiale à Anaxagora* (Dan Petrescu), *Nichita Stănescu et Mihai Eminescu* (Alex. Ştefănescu). *Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Mircea Dinescu, Al. Paleologu, Ioanid Romanescu). Inédit : *Giovanni Papini*. Perspectives : *Dialogue avec I. P. Culianu sur la mythologie roumaine* (Andrei Oişteanu), *Pittoresque et picaresque dans la prose de Fănuş Neagu* (Libuše Valentová). Débat : *«Cartea Oltului» après quatre décennies* (Eugen Simion, D. R. Popescu, Dan Hăulică, Iancu Dumitrescu, Ioan Grigorescu). Restitutions : *Aspects de la littérature subjective* (I. D. Bălan). Dans ce numéro, *La poésie de Gr. Alexandrescu*, choix et commentaires par Marin Sorescu. On continue la publication en feuilleton du *Journal politique (1931)* de Octavian Goga.

AUS DEM INHALT :

Die beständigen Tendenzen der nationalen Geschichte und die wissenschaftliche Forschung (Ştefan Pascu). Inscriptiones : Eminescu — *das Bewusstsein der rumänischen Kontinuität in Siebenbürgen ;* Lucian Blaga *gegen den Horthyschen Revisionismus ; Die ewigen Werte des rumänischen Geistes* (Mircea Eliade). Literarische Bekenntnisse : *Geo Bogza* und *Adrian Marino*. Poetica : *Einer inneren Literaturgeschichte entgegen* (Elvira Sorohan) ; *Das Poem als Hyperzeichen* (Val. Panaitescu). Wiederspiegelungen : *Brentano und Basile* (Felix Karlinger), *Von Caragiale bis Anaxagora* (Dan Petrescu), *Nichita Stănescu und Mihai Eminescu* (Alex. Ştefănescu). *Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Mircea Dinescu, Al. Paleologu, Ioanid Romanescu). Unveröffentlichtes : *Giovanni Papini*. Anssichten : *Dialog mit I. P. Culianu über rumänische Mythoolgie* (Andrei Oişteanu), *Malerisches und Abenteuerliches im Prosawerk von Fănuş Neagu* (Libuše Valentová). Debatte : *«Cartea Oltului» nach vierzig Jahren* (Eugen Simion, D. R. Popescu, Dan Hăulică, Iancu Dumitrescu, Ioan Grigorescu). Restitutiones : *Aspekte der subjektien Literatur* (I. D. Bălan). Marin Sorescu kommentiert in diesem Heft die *Dichtung von Gr. Alexandrescu*. Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton *des politischen Tagebuchs (1931)* von Octavian Goga.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ:

Вечные категории национальной истории и научно-исследовательская деятельность. (Штефан Паску). Надписи*:* Эминеску — *Сознание непрерывносши существовования румын в Трансильвании;* Лучиан Блага — *против хортистского реванчизма ; Вечные ценности румынского гения* (Мирча Элиаде). Литературная исповедь : *Джео Богза* и *А. Марино.* Поэтика : *На пути к внутренней истории литературы* (Эльвира Сорохан), *Поэма как сверхзнак* (Вал. Панаитеску). Параллельные зеркала : *Брентано и Базиль* (Феликс Карлингер), *От Караджале к Анаксагору* (Дан Петреску), *Никита Стэнеску и Михаи Зминеску* (Алекс. Штефэнеску). *Почему пишу? Во что верю ?* (Мирча Динеску, Ал. Палеологу, Иоанид Ромавеску). Неизданный *Джованни Папини.* Перспективы : *Диалог с И. П. Кулиану о румынской мифологии* (Андрей Оиштеану) ; *Черты живописности и плутовского романа в прозе Фэнуша Нягу* (Либуше Валентова). Дискуссия: *«Книга Олта» спустя четыре десятилетия* (Еуджен Симион, Д. Р. Попеску, Дан Хэуликэ, Янку Думитреску, Иоан Григореску). Восстановление забытого : *Некоторые аспекты субъективной литературы* (И. Д. Бэлан). В этом номере Марин Сореску комментирует поэзию *Гр. Александреску.* Продолжается печатание: Октавиан Гога, *Политический дневник (1931).*

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 34, fascicula III, pp. 337—504

Lei 30

NU UITAŢI!

ABONAMENTUL PE 1986 VĂ ASIGURĂ
PRIMIREA LA TIMP A ACESTEI PUBLICAŢII

În numărul viitor:

- Repere fundamentale : CANTEMIR, KOGĂLNICEANU, IORGA, PÂRVAN
- M. SADOVEANU — cartea unei iubiri
- Confesiuni literare : Constantin NOICA
- PANAIT ISTRATI şi tradiţiile presei socialiste **(România muncitoare)**
- Profil contemporan : Cezar BALTAG, Şt. Aug. DOINAŞ, Constantin ŢOIU
- Emil CIORAN — *Pseudojurnal* (II)

Administraţia
I. S. I. A. P.
Piaţa Scînteii, 1
Bucureşti

3
198
ANUL XXXIII, IUL. — SEPT.
REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

I 2800

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXIII

4 octombrie decembrie 1985

Director fondator :

G. Călinescu

În acest număr :

- *Cultură și creație* : M. SADOVEANU
- CANTEMIR, SLAVICI, MACEDONSKI, IORGA — *repere fundamentale*
- MIRCEA ELIADE : *Oameni și pietre*
- *Oglinzi paralele :* KARLINGER, GUILLÉN, Nadia OSIPOVA, FERRUA
- *Pseudojurnal (II) :* Emil CIORAN
- *De ce scriu? În ce cred?* — Ștefan Aug. DOINAȘ, Fănuș NEAGU, Andrei PLEȘU
- Constantin NOICA : *confesiuni literare*
- În foileton : OCTAVIAN GOGA — *Jurnal politic, 1931* (III)

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"
al Universității din București

1990
IUL. 2011
(6)
- IUL. 2005

Revista de istorie şi teorie LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida
ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA
Membru corespondent al Academiei R. S. România

Colegiul editorial :
Redactor şef : Nicolae FLORESCU
Eva CATRINESCU ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU (redactor şef adjunct) ; I. OPRIŞAN

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Bucureşti, Bd. Schitu Măgureanu, nr. 1, sector 6, cod 70626, of. poştal 1.*
- Abonamentele în ţară se pot contracta la oficiile PTTR, agenţii şi factorii poştali, precum şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei, pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : 14.78.98.

Cititorii din străinătate se pot abona prin ROMPRESFILATELIA — Sectorul Export-Import Presă, P.O. Box 12—201, telex : 10376 prsfir, Bucureşti, Calea Griviţei, nr. 64—66.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

I 2800

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Revista

de istorie și teorie LITERARĂ

IAȘI 2022

Anul XXXIII, Nr. 4. Octombrie — Decembrie 1985

Sumar

3 **Sentimentul milenar al patriei** (Vasile NICOLESCU)
4 **Literatură și specific național** (Viorica NIȘCOV)

CULTURĂ ȘI CREAȚIE

8 *Mihail Sadoveanu și* «marile cărți» (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)

REPERE FUNDAMENTALE

11 *N. Iorga — «via sacra» sau viziunile călătorului* (Florin FAIFER)
16 *Marginalii la «Divanul...» lui D. Cantemir* (Ecaterina ȚARĂLUNGĂ)
20 *I. Slavici — începuturile scriitorului — III* (George MUNTEANU)
23 *Proza lui Alexandru Macedonski* (Mihai ZAMFIR)

POETICA

27 *Vers l'interhistoricité* (Studiu de Claudio GUILLÉN)
32 *Genul proxim și... «diferența hermeneutică»* (Monica SPIRIDON)
36 *«Tabla de legi» a lui Wellek* (Roxana SORESCU)
38 *Spre o istorie internă a literaturii — II* (Elvira SOROHAN)

ANCHETA NOASTRĂ

42 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspund Ștefan Aug. DOINAȘ, Fănuș NEAGU și Andrei PLEȘU)

OGLINZI PARALELE

45 *Amintirea Bizanțului în literaturile sud-est europene* (Mircea MUTHU)
50 *Brentano și Basile — II* (Studiu comparatist de Felix KARLINGER)
55 *Între Dostoievski și Gib I. Mihăescu* (Al. ANDRIESCU)
58 *Arce stilistice sau despre stiluri și dinamica lor — II* (Dan D. PĂCURARIU)

CONFESIUNI LITERARE

62 Constantin NOICA : *«În științele omului nu e destul să ai „învrednicire"»...*
67 Adrian MARINO : *«Mă regăsesc într-o variantă a hermeneuticii, a comparatismului teoretic...»* — III (Convorbire realizată de Nicolae FLORESCU)

43388.

PERSPECTIVE

71 *Le cas d'Isidore Isou et du Lettrisme* (Pietro FERRUA)
75 *Funcțiile descrierii la Giono* (Sorina BERCESCU)
78 *De la Rilke la Trakl sau despre strălucire și decadență* (Mircea ARMAN)
80 *Slavici și Rebreanu — structuri epice și sociale* (Nadia OSIPOVA)

«CAPRICORN»

MIRCEA ELIADE
84 *Oameni și pietre* — piesă de teatru în 2 acte și 5 tablouri (Preambul de Mircea HANDOCA)

PROFIL CONTEMPORAN

97 *Al. Rosetti — erudiție și poezie* (Tabletă de Romul MUNTEANU)
98 *Constantin Țoiu și conștiința ca însoțitor* (Mariana VARTIC)
102 Michel BUTOR : *Itinerar spiritual* — XI (Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)
105 *W. Myśliwski — un Reymont modern ?* (Stan VELEA)

IPOTEZE

108 *Și totuși Spătarul Nicolae Milescu ...* (Liviu ONU)
114 *Octavian Goga — colaborator la «Nueluța»* (Mircea POPA)

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

120 *C. A. ROSETTI — frumoasele zile nelucrătoare din junețea unui faun îndrăgostit* (Antologie și comentariu de Marin SORESCU)

RESTITUIRI

124 *O contribuție la interpretarea operei la Caragiale* (Adrian MARINO)
125 *Cînd s-a scris «*Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc*»* ? (I. IONESCU)
129 GIB I. MIHĂESCU : *Pe Dunărea română* (Prezentare de Anca COSTA-FORU)
133 *Din «ineditele» lui Andrei Mureșanu* (Ion BUZAȘI)
135 *Emil Cioran în etapa începuturilor* (Mircea HANDOCA)
136 Emil CIORAN : *[Pseudojurnal, 1932—1955]* — II
142 *O revistă așa cum a fost* (Ion Dodu BĂLAN)

CRONICA EDIȚIILOR

143 Constantin Negruzzi, *Opere*, vol. II, ediție critică de Liviu Leonte, Editura Minerva, 1984 (Andrei NESTORESCU)

OPINII ȘI ATITUDINI

145 *«Integrala Eminescu» și problema paternității* — II (D. VATAMANIUC)
150 *Profesiune de credință : III. Seducția luciferică* (Heinrich SCHIRMBECK)
154 *Controverse : «Cazul Blaga» — VI* (Pavel ȚUGUI)
157 *Un studiu de «caz»* (Achim MIHU)
158 *La a doua lectură* (Liviu GRĂSOIU)

BREVIAR

ÎN FOILETON

161 OCTAVIAN GOGA : *Jurnal politic, 1931* — III (Argument și note istorice de Mircea MUȘAT. Text stabilit de Ioan ȘERB)

«Întreaga creație, în toate domeniile, trebuie să fie pătrunsă de spiritul revoluționar, de umanism, să contribuie la educarea și formarea conștiinței socialiste revoluționare a maselor populare... Numai în strînsă legătură cu poporul, cu tradițiile sale înaintate arta va fi în slujba poporului, va servi victoria socialismului și comunismului !»

8 mai 1986

NICOLAE CEAUȘESCU

SENTIMENTUL MILENAR AL PATRIEI

Orice creație, ca să se nască, are nevoie, asemenea oamenilor, asemenea plantelor, de vastitatea unui orizont, de căldura și lumina unui astru, de aerul și mireasma unui pămînt. Poate mai mult decît viața, creația literară sau artistică are nevoie de un loc care e punct de sprijin vital, centru gravitațional : **patria.** Oricît m-aș lăsa copleșit de harul imaginației, mi se pare exclus să poți realiza adevărate opere, opere durabile, sub alt cer decît cerul patriei. Nu îți închipui că poți trăi tensiunea și fiorul unei pagini de epopee națională, că poți condensa atmosfera din **Sara pe deal** în licărul unei metafore, fără comuniunea cu peisajul care le-a inspirat. Firește, la modul abstract, purtăm imaginile patriei oriunde, în inimă, dar aceasta este altceva. Patria e un sentiment uriaș înainte de toate. Dar realizarea poemului, realizarea **operei** în totalitatea articulațiilor ei concrete cere transfuzia de sînge a climatului de reverie adîncă al pămîntului tău. Oricîte disponibilități ar avea un critic, n-ar putea să susțină vreodată că **Don Quijote** s-ar fi putut naște altundeva decît în Spania, **Peer Gynt,** altundeva decît în Norvegia. că romanele istorice sadoveniene s-ar fi putut ivi într-un arhipelag exotic, iar versurile lui Blaga sau Vasile Voiculescu s-ar fi putut naște în Noua Zeelandă. Literatura națională, ca și întreaga literatură a lumii, ne dau o lecție emoționantă în această privință.

Dezrădăcinarea are asupra creației efecte mai grave decît cutremurele asupra scoarței pămîntului. Ea sărăcește și artificializează scrisul, sleiește puterile, usucă, mugurii visului, diminuează autenticitatea operei. Aceasta în cazul cînd există talent. Cînd nu există, dezrădăcinarea duce la o psihologie apatridă, care e un fenomen mai ales moral și nu atît geografic — dînd naștere, ca și somnul rațiunii, unor monștri, unor hibrizi. De cele mai multe ori vocea pipernicită, vocea surdă a acestora rămîne în afara artei, în afara audiției la care aspiră.

Patria, lăcaș de stele și speranțe, lăcaș al prunciei, al viselor, al durerilor și izbînzilor noastre are, la rîndul ei, nevoie de cîntecul de aur al poeziei, al artelor inspirate nu numai de aceste locuri, dar și de aceste timpuri, de eforturile eroice ale oamenilor pentru tot ceea ce prinde viață pe pămîntul României, de peisajul de baladă modernă al așezării noastre milenare. Fiindcă numai acolo unde se naște, adevărata frumusețe poate fi simțită și poate naște adevărata, nepieritoarea creație.

Vasile NICOLESCU

LITERATURĂ ȘI SPECIFIC NAȚIONAL

Specificul național este o categorie universală, atît în plan ontologic, cît și în planul cunoașterii, mai cu seamă dacă avem în vedere continuitatea istorică de substanță ce leagă între ele conceptele de neam, etnie, popor și națiune.

Etniile s-au diferențiat dintotdeauna în mod obiectiv unele de altele, sub raport antropologic și cultural. În același timp au avut, se poate presupune cu temei, încă din preistorie, *conștiința* forțelor centripete care le uneau, precum și a diferențelor care le distingeau unele de celelalte. Herodot, referința obișnuită cînd este vorba să se stabilească un prim jalon al conștientizării conceptului de specific etnic, nu reprezintă, de fapt, decît manifestarea pregnantă și analitică a unei realități psihologice cu mult mai vechi, depășind net limitele spiritului european și limitele veacului al V-lea î.e.n. Căci, spre pildă, o vie conștiință a entității culturale proprii, a mîndriei performanțelor înregistrate de aceasta, a caracterului distinct, inconfundabil, al propriei etnii, o întîlnim textual chiar în analele Egiptului vechi și străvechi.

Specificul național ne apare ca un ansamblu mai mult sau mai puțin sistematizat ori sistematizabil de trăsături care îngăduie determinarea caracteristicilor unei etnii sau a unei națiuni, precum și cuprinderea individului în propriul său grup etnic ori național. Se înregistrează aici, spontan sau reflexiv, în proporții inegale, variabile în timp, factori de limbă, economici, de organizare socială și de muncă, de alcătuire a familiei ; concură, de asemenea, istoria politică, tradițiile în domeniul educației, patrimoniul cultural în sens restrîns (știință, cugetare, respectiv filosofie, literatură, muzică, arte plastice, arhitectură, urbanistică ș.a.m.d.). Caracterul național este rezultatul unei istorii specifice, adică al unui trecut alcătuit din evenimente concrete, unice, organizate într-o serie, la rîndu-i, concretă și unică. Prospectiv, el apare ca factorul ineluctabil al unui anume tip de *vocație istorică*, precum și a unei game specifice de probabilități de realizare în viitor a acesteia.

Specificul național poate fi abordat, prin urmare, ca o realitate evidentă, izbind prin trăsături particularizante, ca un compendium foarte concentrat, înmănunchind aspecte de stil definitorii pentru istoria și structura spirituală a unei etnii date.

Pentru noi, spre pildă, *specific național* este arhitectura rurală caracteristică, din care derivă în bună parte Brâncuși, muzica tradițională, din care derivă Enescu, poezia populară, din care derivă și marea poezie preeminesciană, și Eminescu, și Arghezi,și Blaga. Pentru francezi — catedralele gotice, Rabelais, Montaigne, Racine, Balzac, muzica trubadurilor și muzica lui Rameau. Pentru germani — legenda lui Faust, alcătuirea burgului medieval, Luther, muzica lui Bach, Beethoven și Wagner, filosofia clasică, apoi Nietzsche și Heidegger.

Specific național însă nu este doar atît. Ireductibile unele la altele sînt nu numai derivatele obiective ale culturilor, și ci modul particular în care fiecare etnie își *trăiește* ca grup, ca societate, propria cultură. Căci oamenii nu sînt doar purtători ai unei culturi, situați într-un cadru cultural. Ei sînt și subiecți care își trăiesc, în grade și în modalități felurite, cultura pe care și-au făurit-o. Iar în acest cîmp se situează nu numai procese inefabile, ci și tipuri de procese ce pot fi analizate și categorizate în termeni riguroși. Astfel, se poate afirma că inserția marii picturi olandeze în conștiința și în sufletul națiunii, acum ca și în ultimele secole, este considerabil mai importantă decît cea a picturii germane ori franceze în conștiința popoarelor respective. După cum, varietatea, vitalitatea și valoarea folclorului românesc în toate manifestările sale, precum și importanța pe care el o deține în conștiința națională sînt mult superioare celor pe care le înregistrează folclorul în Italia, țară în care specificul regional, extrem de puternic încă, se cristalizează, și astăzi, în primul rînd în folclor.

Se admite îndeobște că, în mozaicul substanțelor structurante care concură la elaborarea *textelor literare*, un rol decisiv în determinarea specificului național al acestora, sau, altfel spus, în determinarea apartenenței lor la o literatură anume ori la alta, îl deține *limba*. La o examinare mai atentă însă se dovedește că, în ultimă instanță, nu limba este purtătoare ireductibilă de informație națională. Este tocmai ceea ce demonstrează și faptul că, în numeroase și masive cazuri, una și aceeași limbă slujește unor literaturi naționale recunoscut distincte.

«O operă de artă devine naţională prin ritmul lăuntric, prin felul cum tîlcuieşte o realitate, prin adînca afirmare sau tăgăduire a unor valori de viaţă, prin instinctul, care niciodată nu se dezminte, pentru anumite forme, prin dragostea invincibilă ce-o trădează faţă de un anumit fel de a fi, şi prin ocolirea altora... Cînd fondul etnic există într-un om, are putere de destin, iar artistul, orice ar încerca, nu scapă de poruncile scrise cu sînge, în anatomia lirică a fiinţei sale... Naţionalitatea unei opere nu trebuie căutată ; ceea ce e profund etnic se înfăptuieşte de la sine.»

Lucian Blaga

Astfel, *engleza* este limba comună a unor naţiuni, culturi şi literaturi autonome. Este limba *literaturii engleze*, dar şi cea a ceea ce se desemnează, în vremea din urmă din ce în ce mai apăsat, ca *literatură scoţiană* ; este limba, cu netă precădere, a *literaturii irlandeze*, cea scrisă nu numai în Ulster — ori în Anglia — ci şi la Dublin : este apoi limba prin excelenţă, dacă nu singura, a *literaturii din Statele Unite* ; ea mai este limba *literaturii Canadei anglofone*, a *literaturii australiene*, a celei *neozeelandeze*, în parte a *literaturii sudafricane*, precum şi a unei părţi a producţiei literare din fostele colonii ale Imperiului britanic, răspîndite din Indiile occidentale pînă la antipozi. *Spaniola* este limba nu numai a *literaturii spaniole*, ci şi — alături de portugheză — a *literaturilor latino-americane*, a căror personalitate distinctă este bine cunoscută, cel puţin în registrul marilor creatori. *Germana* este, la rîndu-i, limba comună a unor ample spaţii ale Europei centrale. Ea reprezintă însă, — dacă ar fi, spre exemplu, să comparăm, ca eşantion, producţia literară a unor autori precum Thomas Mann, Robert Musil, Hermann Hesse — terenul exprimării semiotice a inconvergenţei unor experienţe culturale, reprezentative nu doar pentru *ecuaţia riguros personală*, pregnantă şi inefabilă a unor anume autori (precum cei menţionaţi), ci şi pentru *sferele de cultură* ce sînt proprii mediilor de obîrşie şi vieţuire ale autorilor respectivi, sfere de cultură constituind culturi naţionale distincte. Aici — simplificînd considerabil — se confruntă, de pildă, cultura de ascendenţă hanseatică, îmbinată mai apoi cu climatul cultural al Münchenului (metropola artistică a Imperiului german înainte de 1914 şi a Republicii de la Weimar după 1918), pentru Thomas Mann, cu universul semiotic al culturii Austro-Ungariei din *«la belle époque»*, pentru Musil ; cu obîrşiile alemanice peste care s-au suprapus ulterior experienţa Indiei — în copilărie — şi a Germaniei suabe a Tübingenului anilor tinereţii, iar apoi din nou, la vîrsta maturităţii avansate, climatul spaţiilor natale, pentru elveţianul Hesse.

Un caz complementar, şi oarecum invers celor evocate, este cel al marii literaturi chineze, scrise în cele două vechi limbi supradialectale : în «limba literară» *uen-ien*, a cărei primă elaborare este anterioară erei noastre, sau în mai recenta — însumînd experienţa a numai 1200—1300 de ani — *bai-hua-uen*, «limbă literară» apărută sub împăraţii mecenaţi ai dinastiei Tang, limbă, între multe altele, a romanelor lui U-Ceng-en *(Călătoria spre Soare-apune)* sau Cao-Xue-qin *(Visul din pavilionul roşu)*. Exprimarea chineză curentă apela la dialect. Iar deosebirile între numeroasele dialecte erau, după cum se ştie, îndeobşte mai profunde decît ne-a obişnuit dialectologia europeană. Analogii cu această situaţie sînt de găsit, firește, şi în Europa, în ţări unde limbi înrudite (precum italiana şi sarda, franceza şi provensala, spaniola şi catalana etc.) sau dialecte foarte accentuat diferenţiate, coexistă pe un acelaşi teritoriu naţional şi stabilesc între ele, dar mai cu seamă în raport de norma literară comună, relaţii ce nu sînt numai pur lingvistice, ci şi literare. Este cu prisosinţă cazul literaturii germane, al celei elveţiene, al celei italiene etc. Pretutindeni unde fenomenul literaturii în dialect a devenit valoric semnificativ, literatura naţională respectivă se constituie sub chipul unei constelaţii complexe, înglobînd laolaltă literatura supradialectală şi diversele literaturi dialectale corelate.

Acestea sînt stările de lucruri care alcătuiesc unul din factorii ce generează — pe cele mai diverse meridiane — statute scriitoriceşti individuale întortocheate : al scriitorilor care — precum adesea în Italia — practică simultan sau alternativ şi dialectul şi limba literară ca idiomuri de uz practic şi/sau literar ; al scriitorilor care ilustrează contradicţia dintre apartenenţa naţional-culturală fundamentală

ce le-a fost dată și limba de expresie, divergentă, adoptată, etc. Marea diversitate a modurilor acestei contradicții, de exemplu, ne obligă să ne mulțumim aici doar cu a aminti cazul unui Antioh Cantemir și al unui Joseph Conrad, al unui Oskar Milosz — lituanian ca obîrșie dar consacrat ca poet francez de marcă — sau al unui Ludvig Holberg — baron norvegian, devenit cu totul, nu doar lingvistic, scriitor danez; este apoi cazul fiecăruia din scriitorii de limbă franceză din Africa neagră francofonă și Magreb — vezi în special răsunătoarea carieră poetică a lui Leopold Sedar Senghor —, este cazul celor cîțiva autori notabili de limbă franceză ai emigrației spaniole în Franța — precum Semprun —, este, în fine, și în cel mai înalt grad, cazul lui Panait Istrati.

S-ar impune, de altfel, o mai riguroasă operație de explicitare a provenienței și importanței relaționale, intratextuale, a constituenților operei, în cazul unor scriitori a căror literatură s-a realizat, la nivele valorice absolut comparabile, în mai multe limbi și culturi, precum B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Eugen Ionescu (în română și franceză), sau alsacianul Ivan Goll (în germană, franceză, engleză). Care este, bunăoară, importanța factorului formativ în destinul scriitorilor menționați? Putem afirma, fără șovăire, că experiența anilor de formare este caracterizată de o densitate unică, totdeauna și pentru oricine adînc modelatoare. Căci sînt anii accesului — esențial — *la cultură*.

Textul literar este, așadar, fenomen lingvistic și totodată *translingvistic*. Cu alte cuvinte, textul, nu ca superficie, ci ca structură pluridimensională, ajunge să se constituie ca atare, incorporînd prin intermediul semnului lingvistic substanța semiotică a unui fond anume de cultură, substanță prelucrată în moduri specifice și generînd textul literar, ai cărei parametri sînt parțial coincidenți cu parametrii oricărui text lingvistic, dar și parțial noncoincidenți.

Ar fi de precizat aici că, din perspectiva literaturilor naționale, importanța relativă acordată componentei *limbă* variază direct proporțional cu intensitatea corespunzătoare pe care o asumă acțiunea acesteia în determinarea conștiinței naționale înseși, raport istoricește dinamic, după cum dinamice sînt toate determinările fenomenului național. Pentru literatura latină a clasicității vechi, spre exemplu, problema unei apărări sau propulsări a limbii latine nu s-a ridicat niciodată în mod acut, nici chiar în condițiile începuturilor, cînd rusticitatea proprie contrasta crud cu superba șlefuire a poeziei și filosofiei atice. Pentru literatura engleză însă, dimpotrivă, o atare problemă s-a pus, și chiar în termeni gravi, în cursul perioadei, de secole, a predominării oficiale a franco-normandei și a latinei, vorbite, scrise și cultivate de curte, nobilime și biserică, predominanță ai cărei termeni avea să-i modifice în chip semnificativ abia Războiul de o sută de ani. Mai tîrziu, pentru literatura Angliei moderne, a Angliei mare putere europeană, apoi mondială — un timp imperiu colonial —, iar sub raport intelectual, producătoare stimată peste tot în lume, datele problemei *limbii* în literatură vor fi, firește, radical altele. Pentru literatura română, literatură care, și ea, s-a născut și a răzbătut prin luptă, dramatic, chestiunea limbii *a fost* și *rămîne* de înaltă importanță.

Cu toate acestea, în determinarea *specificului național* al literaturii, nemijlocit, ansamblul culturii este cel care, ca agent, se află la originea declanșării sau numai a condiționării modificărilor pe care constituenții cei mai nobili ai limbajului, ca materie primă a literaturii, îi înregistrează. Limbile spaniolă, engleză, franceză, portugheză, vorbite și scrise — inclusiv de poeți — în teritoriile de peste mări, foste colonii și dominioane, deși în esență rămîn ele însele, cunosc unele modificări specifice, mai ales în plan lexical și fonetic, modificări determinate primordial de factori de civilizație locali. După cum, în același timp, tot *cultura ca ansamblu* este și factorul care operează, de astă dată *mijlocit*, prin intermediul tocmai al literaturii, asupra limbii, degajînd treptat, iar mai apoi fasonînd continuu, varianta limbii comune denumite — apreciativ — *limbă literară*.

Pe de altă parte în mod necesar, constituenții oricărui text literar semnifică toți, direct sau nu, *experiența istorică globală*, apropriată într-un chip ori în altul de autorul său, independent de voința sa. Alegerea subiectivă făcută de un autor poate determina speța, tonalitatea, dimensiunile, modul, exactitatea documentară a literaturii lui, niciodată însă inexorabila *raportare* ca atare a tuturor acestora la suportul istoric al vremii sale.

Dar nu numai asocierea indisolubilă și, mai ales, primordială a literaturii cu istoria globală, ci și *entitatea ireductibilă* a universului semiotic secund, con-

«Toți marii creatori au scris pentru ziua de „azi". Trăim mereu în prezent... Trăiește pe pămînt ,în cetatea ta, cu oamenii vremii tale, acesta e singurul chip ca mîine să fii al tuturor cetăților. Surprinde esența prezentului, singura prin care vei depăși ziua de astăzi și curiozitatea blazată a cîtorva esteți... Construcția socialismului este pentru noi o problemă națională, și a solicita scriitorului să fie un magistral incitator la fapta de ridicare a civilizației materiale și a culturii poporului român este a face apel la patriotismul său.»

G. Călinescu

---

struit, pe care textul literar îl instituie, fac să apară și mai limpede autonomia relativă a textului față de *grundul* său lingvistic.

În această direcție, unul din aspectele probatorii de înaltă relevanță ale pomenitei autonomii îl constituie — cum s-a mai observat — *traductibilitatea interlingvistică* a textelor literare, la care se adaugă, ca un supliment semnificativ, relativa lor *traductibilitate intersemiotică*. Stau mărturie pentru acestea traducerile, evaluate ca izbutite, din literaturi uzînd de limbi nu numai înrudite, sincrone și învecinate, dar și de limbi îndepărtate după genealogie, epocă și loc ; după cum mărturie stau și scenarizările de schițe, nuvele și romane — Eisenstein și Joris Ivens au întreprins chiar ecranizări de lirică, unul de romanțe rusești, celălalt de poeme de Prévert ! —, precum și, invers, traducerile în text lingvistic ale unor *filme*, *piese*, *balete* etc.

În plus, ceea ce am sublinia insistent — în această ordine de idei — este că, în traducerile interlingvistice de texte literare, singurul element care se menține îndeobște inamovibil — supus, cu alte cuvinte, cel mult, transliterației — este *fondul onomastic*, corpusul de nume personale și geografice, reale sau imaginare, furnizat de textul original. Or, onomastica este, în genere, domeniul lexical cel mai inert din punct de vedere lingvistic, cel mai puțin angajat activ în structura limbii. În schimb, tot onomastica este unul din domeniile de limbă dintre cele mai masiv și mai nemijlocit determinate de către ansamblul semiotic al culturii.

În concluzie, se poate afirma că, *a priori* determinantă, ca o condiție *abstractă*, ca un *prealabil sine qua non* al existenței literaturii, determinantă apoi, consecutiv, în *primă instanță* și *concret*, a oricărei literaturi (literatura fiind constrînsă să se exprime uzînd — dincolo de categoria ideală *limbaj* — de serviciile unui *idiom* anume), *limba* cedează, în orizontul specificului național, determinarea de *ultimă instanță* — *substanței semiotice extralingvistice a culturii unui autor dat*, substanță totdeauna național marcată și care, obiectivată în texte, se constituie în segmentul cel mai relevant — din unghiul care ne interesează — al entității textuale, subordonîndu-și expresia lingvistică în cadrul unui proces complex de interdeterminare.

Sau, altfel spus, hotărîtoare în definirea specificului național al unui text literar este o anume orientare semiotică a constituenților săi, orientare convergentă cu aceea a ansamblului sincronic al textelor literaturii la care este raportat. O convergență ce nu afectează neapărat forma și aparențele, ci semnificația de adîncime.

Viorica NIȘCOV

CULTURĂ ȘI CREAȚIE

Zoe Dumitrescu-Buşulenga

MIHAIL SADOVEANU și «MARILE CĂRȚI»

Memoria adîncă și adevărată a umanității s-a păstrat, mai departe, prin și dincolo de ere, de cataclisme, de finaluri de cicluri, în mari cărți, *cărți fundamentale, scrise și «nescrise». Nescrisele, dar implacabilele riduieli ale naturii mici și mari, înțelese ca legi, ca adevăruri de nezdruncinat, au constituit cartea cea dintîi prin care mintea a umblat, reamintindu-și mereu, într-un proces uriaș, infinit, de anamneză, de necesitatea ordinii în univers, de necesitatea ultimă a armonizării ființei omenești cu cosmosul cel mare. Și cei puțini care au avut norocul de a citi în această misterioasă, infinit diversă, carte a naturii, au devenit aleșii umanității, eroii legendari și știutorii.*

Ulysse, cel care a ajuns a asculta nevătămat cîntecul sirenelor, Siegfried, eroul eposului germanic, care a înțeles graiul frunzelor și al păsărilor, Francisc ascetul, care a predicat vrăbiilor și a mustrat cu folos, rușinîndu-l, pe lupul din Gubbio, ni se arată în lungul drum al evoluției noastre deopotrivă paradigme ale lecturii în semnele limbii universale ale cărții eterne.

Cum știm astăzi toți, și Mihail Sadoveanu se numără printre cei aleși, a căror percepție a lumii a izbutit să rupă vălul aruncat de curgerea mileniilor între mintea profană, tot mai obnubilată, a omului, și natură. L-a ajutat la aceasta, premonitorie, natura însăși, știind, parcă, în fața cui se află, arătîndu-i-se încă din adolescență, în uimitoarea, mirifica revărsare a apelor Siretului, din dezghețul de pomină al unui sfîrșit de februarie, amintit în Anii de ucenicie. *A urmat, de atunci, un dialog tăcut și iubitor între cei doi, niciodată încheiat. Fenomenul era unul de* «participare, osmoză și simbioză». *Cunoașterea se altoia treptat pe un tip de sensibilitate aparte care l-a făcut pe tînăr să se simtă* una cu totul *de foarte timpuriu. Cu vremea, poetul cu ochii lăuntrici ascuțiți de contemplația îndelungă, avea să capete o privire mai adîncă și din ce în ce mai coerentă în tainele acelei* cărți, *intuite tot mai sigur. După cum mărturisea mai tîrziu :* «Mă încorporez lucrurilor și vieții, am simțirea că totul trăiește în felul său particular : brazdă, stîncă, ferigă, tufiș de smeură, arbore și tot ce pare nemișcător : faptul de a avea asemenea cunoaștere mă face să iau parte la viața tainică a stîncii, arborelui, smeurei și ferigăi. Cu atît mai vîrtos alianța aceasta a vieții nenumărate se manifestă între mine și sălbăticiuni zburătoare, gîze și fiare ; între mine și apele care curg, palpită ori întind luciuri neclintite în soare și primesc în afundul lor rumeneala lunii pline... Mă voi stinge curînd : dar icoanele acestea, ca și lucirile unui astru mort, vor continua să fie, fără sfîrșit» (Anii de ucenicie). *Tot de timpuriu, artistul observase tainicul acord dintre sufletul unor oameni vechi din spița maicii sale, precum moș Vasile, bunica de la Verșeni, ori ciobanii bătrîni,* și «adevărurile antice despre crugul lunii, cursul stelelor și al soarelui» (ibidem). *Și, stăpînit de dorința statornică de a descifra, în toată acea civilizație arhaică păstrată de satul românesc,* «misterul viu și valabil» *care-l pasiona, a pornit a pătrunde* «în tainele cunoașterii vechi».

O primă inițiere a fost trăită «prin poezie și instinct», *căci taina ce l-a pătruns* «e mai tare decît viața, pentru că vine de la cei morți, și — în lumea

aceasta — morții poruncesc celor vii» (ibidem). *Așa a început cercetarea durabilă a surselor înțelepciunii arhaice, cristalizate în produsele autentice ale culturii populare. Și așa, dintr-o dublă perspectivă, complementară, asupra unității și eternității vieții prin* «rînduiala înțelepciunii celei mai presus de fire», *Sadoveanu și-a continuat lectura în paginile pline de misterioase hieroglife ale naturii, precum și în paginile nescrise ale tradiției populare, în care semne mari, infailibile, dezvăluiau aceeași ordine superioară, ascunsă, a universului. Vechimea celor două cărți dintîi îi dădea temei și siguranță. El putea spune :* «Multe le-am înțeles privind numai în jurul meu, și pentru asta mă închin codrilor și apelor care au mai rămas și pămînturilor care s-au schimbat foarte puțin» (Viața lui Ștefan cel Mare). *Și i se părea a regăsi alăturarea lor fecundă în ceea ce alcătuiește fundamentul unei culturi,* mitul. *Zicea Sadoveanu în 1934 :* «Nu sînt realități numai clădirile de piatră și petecile de hîrtie ; mitul păstrează eternității lamura sufletului generațiilor. Ceea ce au crezut bătrînii și ceea ce vor crede copiii noștri, desfătați de vis, e un adevăr pe care nu-l vor putea înlătura oamenii prea serioși. Nici un argument nu poate sta mai presus decît o frumusețe» (ibidem). *Îmbrățișînd în sine natură, istorie și cultură,* mitul *a devenit pentru Sadoveanu lentila contextual măritoare a oricărui fapt de existență, aptă de a generaliza, de a da semnificație universală gestului, unei întîmplări, unui destin. Descoperirea acestor valențe etern deschise ale mitului care se ipostaziază necontenit altfel, în fiece etapă a devenirii umanității și la fiecare popor, păstrînd totuși nealterat adevărul încifrat în sine peste milenii, a însemnat pentru Sadoveanu începutul altui mod de cunoaștere, a aceluia care decoda* «misterul viu și valabil». *Din cartea miturilor, cea care va trăi* «pînă la istovirea ciclurilor», *cît* «pilaștrii de la Memfis și numerele de aur ale lui Pitagora», *a făcut marele scriitor lectura cea mai rodnică, spre care a fost orientat de inițierile maturității, dar pe care o începuse din adolescență, empiric, e adevărat, dar cu toată ființa. Ca și strămoșii săi, a stat* «c-o inimă nouă în fața minunilor», *cum se înțelege din* Creanga de aur, *și a învățat să comunice altfel cu adevărurile fundamentale ale legilor Creațiunii, printr-o* «împărtășire directă», *printr-o* «însușire de a pătrunde nesilit în miezul lucrurilor». *L-au ajutat la aceasta, deschizîndu-i mai larg înțelegerea, parcurgerea textelor vechi, inițiatice, cărțile Egiptului, criptice texte, scrierile, apocrife sau nu, ale lui Pitagora, dialogurile platonice încifrînd și ele mituri fără moarte, cărțile de înțelepciune ale Orientului asiatic, de la indiana* Bhagavad-Gita *la scrierile lui Confucius și, poate, va fi ajuns și la acel misterios «joc» chinez,* Șe King, *a cărui doar palidă replică ar fi «jocul cu mărgelele de sticlă». Mai înainte de toate, a adîncit însă, în lumina aceasta a adevărurilor învăluite în acoperișuri simbolice ori parabolice, învățăturile* Vechiului și Noului Testament, *sinteza iudeo-creștină.*

Trecerea prin textele acestea i-a revelat mai întîi prezența statornică a mitului, sub efemerele, caducele înfățișări ale realului imediat. Și destinele omenești, și istoria, și devenirea universală i-au apărut a avea alte semnificații, luminate de acei piloni ai înțelepciunii veșnice, veghind nestrămutat, faruri nestinse pe drumurile nesfîrșite ale Creației. Astfel marea, neclintita lui iubire pentru vechea baladă a Mioriței, «cîntecul acesta bătrînesc» *care a rămas singur între mii de cîntece,* «ca un pisc pleșuv», *și în care toate argumentele sînt* «de esență divină», *căci* «prin glasul poetului anonim a vorbit Domnul-Dumnezeu», *s-a limpezit în lucirile de crepuscul ale misterului, fixîndu-se într-o creație ca* Baltagul, *scăldată între realitate și istoricitate românească, și eternitate mitică.*

Alt mit românesc, acela al nopții de Sînziene, *a început, după 1934, cînd apare volumul cu titlul mitului, a reveni cu o recurență nu suficient de observată, de explicată încă, pînă la povestirea* 24 Iunie *(de altfel și acțiunea pretext din* Soarele-n baltă *se desfășoară tot în aceeași enigmatică zi), semn că ne aflăm în fața unei opere de adîncimi inițiatice.*

Citind acele cărți pe care le-am pomenit în treacăt mai înainte, Sadoveanu s-a fost pătruns și de adevărul universalității miturilor, care trec, prin limbajul lor emblematic-simbolic, dincolo de granițele popoarelor.

O înțelegere aparte a mai scînteiat din lectura cărților scrise și nescrise ale tuturor timpurilor și popoarelor. Anume că, dincolo de diversitatea hainelor, aceeași înțelepciune unitară răzbate de peste tot, atestînd unitatea originară a Creației și tinzînd la dezvăluirea marilor armonii cosmice.

Și un mit universal, ca acela al Crengii de aur, *cunoscut Europei încă de la Virgiliu, i-a oferit lui Sadoveanu prilejul punerii în valoare a vechimii noastre spirituale, care vine dinspre magii muntelui ascuns, dinspre Decenii dacici. În*

această carte din 1933, ca și în toate operele maturității, se poate degaja destul de ușor efectul osmozelor între tipul românesc de înțelepciune și tipurile de înțelepciune ale altor popoare, observate direct sau prin intermediul lecturilor nesfîrșite. Un joc superior, de natură pur spirituală în articulațiile lui, se face văzut din aceste opere, care par din ce în ce mai simple, deși sînt în realitate de o încifrare din ce în ce mai complicată.

Cînd adaptă în Măria-sa Puiul pădurii, *din 1931, cartea medievală europeană despre Genoveva de Brabant, Sadoveanu* re-spunea *o poveste în felul său fermecător, dar cu o finalitate mult mai înaltă, aceea de a face, implicit, elogiul unui mod de cunoaștere la care subscria integral. Copilul Benoni, crescut în mijlocul pădurii, dobîndește acel mod de cunoaștere ideală, globală, păstrînd și însușindu-și glasurile naturii. Codrul, inima copilului aveau pentru Sadoveanu semnificații dintre cele mai adînci, spiritual revelatorii.*

Apoi Divanul persian *a părut a cuprinde o reluare a istoriei înțeleptului* Sindipa, *de orientală obîrșie. Dar împletind-o cu o tehnică narativă apropiată de cea din* Halima, *Sadoveanu a desfășurat, sub plăcerea povestirii, istoria luptei dintre duhul luminat și nesfîrșitele viclenii ale cărnii, dînd și acestei opere un sens etic-spiritual, îmbrăcat în frumusețe.*

Tot cu ochii îndreptați către Orient, conform formulei inițiatice : ex oriente lux, *el a lucrat o carte pe care o numea, cu intenția de a-i ascunde miezul adînc,* «carte bună de citit în tren». *E vorba de* Soarele-n baltă sau Aventurile Șahului, *în care personagii banale, dar iubitoare de șah, fac elogiul* jocului, *povestind întîmplări uimitoare din istoria lui. Desfășurîndu-se alternativ între subiecte din Orient și Occident, legate prin nevăzutele punți ale inteligenței, istorisirile deapănă întîmplări cu sultani, regi, nobili ori oameni de rînd, care au dezlegat, prin îndemînarea lor la jocul de șah, țesute de nedreptate, ignoranță și ură, proclamînd triumful final al spiritului. Înțelepciunea care prezidează întreaga lucrare meșteșugită și tainic încifrată a șahului — e aceea a brahmanului Sisa și ne duce spre filosofia teoretică din* Bhagavad-Gita *și spre filosofia practică din* Panciatantra, *cărțile de înțelepciune ale Indiei. Amestecul de Orient și Occident din* Soarele-n baltă *trădează preocuparea tot mai acută a lui Sadoveanu de sinteză între înțelepciunile popoarelor, pentru atingerea uneia mai înalte, a celei universale, ecumemice. De altfel și reluarea altei «cărți» renumite,* Istoria Sfinților Varlaam și Iosaf de la India, *apărută în 1930, probează încă o dată această tentativă superioară de a îmbina realități spirituale diverse, cartea fiind, cum se știe, adaptarea la creștinism a vieții lui Buddha Sakia-Muni.* «Cel mai bun roman spiritual al Evului Mediu», *tradus întîi în românește de Udriște Năsturel în sec. XVII, și-a găsit în Sadoveanu un admirabil nou autor — care ridica, la nivelul marii sale înzestrări, multe dintre cărțile populare, baladele și tradițiile românești, în al căror sîmbure deslușea unitatea spiritului omenesc.*

De aceea și-a închinat artistul atîția ani studiului Vechiului *și* Noului Testament. *Înțelegînd valoarea traducerii lui Dosoftei din* Psaltire, *pentru dezvoltarea limbajului liricii românești, el a lucrat cu un savant ebraist la o traducere a* Psalmilor *direct din ebraică. Și e suficient să amintim frînturile din* Psalmul 50, *murmurate de Ștefan în* Frații Jderi, *ca să ne dăm seama de frumusețea pe care o distila în acele înalte stihuri.*

Ecclesiastul, *cu panorama deșertăciunilor, e citat adesea de Sadoveanu, ca și* Pildele *lui Solomon, comoară de străveche înțelepciune. Și cu cîtă îndemînare a introdus, ca o prețioasă cheie de aur, în* Daim, *confesiune cu totul personală, citatul din* Cîntarea Cîntărilor : «Ce frumoasă ești, iubito, cît de frumoasă ești / Cu ochii tăi de porumbiță vicleană ! / Ca o floare între flori ești, prea-iubita mea, / Și mierea ta-i dulce pentru cerul gurii mele. // Iată, iarna s-a călătorit ; / Înfloresc pajiștile; / A venit vremea cîntării. / S-aude suspinul turturelei în cîmpii, / Înfloresc smochinii și viile ; / Bolnav sînt de dragostea ta».

Cele cîteva versete din marea carte-epitalem inserate de Sadoveanu în poemul Sfîrșit de martie *îngăduiesc un semn de egalitate emblematică între* Daim *și* Cîntarea Cîntărilor, *sub pecetea misterului, a ambiguității, a simbolului ocult. De altfel, poemul-prefață la strania carte de poezie sadoveniană,* Daim, *înalță de la început într-o ordine a transcendenței, a sensurilor supreme, tîrzia iubire a magului, convorbirea dintre mag și zeu, asemănătoare în multe privințe cu cea dintre Hyperion și Demiurg, dînd o interpretare ocultă întîlnirii dintre Ac-Ta, bătrînul înțelept, și primăvăratecа Daim.*

(Continuare în pag. 119)

REPERE FUNDAMENTALE

N. IORGA – «VIA SACRA» SAU VIZIUNILE CĂLĂTORULUI

Florin FAIFER

Cu pălăria lată în boruri, barba de profet și mantia neagră, Iorga este un călător aparte, și însetat, și dezamăgit de real, călcînd neobosit din zare în zare și aruncînd la tot pasul ochiri de argus dincolo de soare-răsare sau de soare-apune, spre tărîmul închipuirii. Sub privirea-i nesățioasă realul se dilată, ciclopic, își preschimbă contururile ca prin farmec, aerul vibrează, se încarcă de *semne* și, mai întîi în linii tremurate, se decupează *priveliști* ispititoare prin *«fiorul tainic al vechimii»*. Un «vis treaz» de vremuri fabuloase, tinzînd, ca în versul eminescian, către «o mie patru sute». *«O, ce mult „ev mediu" aici !»* Este Evul mediu după care jinduiește și ale cărui urme le caută peste tot, cu stăruință și înfrigurare, ca pe un tezaur, cu o anume iluminare lăuntrică. Nu-i o visare deșartă, pentru că, iată, în orice ungher se și deșteaptă ecouri de mult stinse, iar zidurile, *«vechile ziduri de piatră sură»*, spun, cui știe să le-asculte, povești (*«o poveste zice că...»*) despre cavaleri în armură și ruguri în flăcări, despre împărați și domnițe, dăltuind legende de *«dulce poesie»* în care mocnesc *«tragice amintiri»*. Castelul din Avala se înconjoară de atmosfera unui roman gotic : *«O cruntă legendă de iubiri sălbatece e legată de aceste cămărțe pustii supt care se cască prăpastia» (In Serbia de după război, 14)*. Sub un *«giulgiu de țernă»* sau în decorul cu incrustații ca și alegorice, zac *«pietrele nemuritoare»*, *«masele de piatră istorică»*, atîtea *«colțuri de piatră destăinuitoare»*, și ele *«șoptesc»* greoi, cavernos despre *«marea viață trecută»*. Este, masivă, *«împărăția de piatră»*.

...*«Împărăția trecutului și a poesiei»*. Timpul se măsoară acolo altfel — *«ți se pare că fiecare clopot înseamnă sfîrșirea unui veac»*. Iarăși și iarăși acest *«ți se pare că»*, marcă a registrului stilistic, evocator și idealizant, al memorialelor lui N. Iorga. La Sarmisegetuza, în febra plecării, *«mi se părea că din pădurile munților pornește un vuiet de mînie a vechilor barbari născători de neam și că supt stînca drumului se mișcă neliniștita țărînă a morților romani, cari nici de la strănepoții lor nu s-au învrednicit de cinstea ce de două milenii li lipsește». (Neamul românesc în Ardeal și Țara Ungurească, 430)*. ...*«neliniștita țărînă a morților»...* ! Sînt drumurile unui istoric sau ale unui poet ? Întîlnind în cale o ceată de oameni ageri, oacheși, cu o căutătură cruntă, călătorul îi și transpune într-un alt veac : *«Să-i vezi călări pe caii mărunți cu traista merindelor la coapsă, ai căuta arcul și măciuca de care au fost copleșiți și striviți ostașii lui Carol-Robert, încercînd, la 1330, să facă din Țara-Românească o provincie de hotare a Ungariei regale» (România cum era pînă la 1918, I, 137)*. Pe dunga orizontului, la fruntariile dintre real și imaginar, răsar și se întrupează alte și alte umbre, care au mai trecut cîndva pe sub vechi portaluri de istorie. În Oltenia, un pîlc de săteni călări, purtînd căciuli înalte și mantii albe de abà : *«Ți se pare în adevăr că vezi ostași de lupte sau de răscoală, dintre cei ce au făcut vestite aceste plaiuri. Icoana de căpetenie tăcută, cu fruntea încrețită și buzele strînse a lui Tudor răsare înainte-ți, și pare că-l vezi pornind în ziua de februar, cu un cer de plumb, greu ca acesta de astăzi, cu văzduhul tot așa rece [...], parcă-l vezi pornind, cu cetele norodului, în largi mantale de aba albă, pentru a-și înfrunta ursita» (ibidem, 31)*. La Snagov, în faptul serii : *«Antim privește cu ochi umezi această frumuseță care-i prinde sufletul întreg, sufletul lui de poet, cu multe răsunete ; el se ridică și face semnul crucii spre mulță-*

mire și binecuvîntare» (ibidem, 372). Antim, aici, e desigur o reflectare a lui Iorga. Înduioșare și extaz în contemplație, gesticulație rotundă, cucernică de arhipăstor.

Călătorul acesta stăpînit de o himeră *(«o vedenie de vis»*, strateg și devot al unei utopii acaparante, se pomenește așadar împresurat de *«vedenii» («vedenia Rusciuculuî», «vedenia Bizanțului» — «Bizanțul n-a perit încă»*; și, oriunde și-ar îndrepta pașii — ca niște crîmpeie de *«dulce Arcadie» — «vedeniile binecuvîntate ale țerii românești»*), prin care întîmplări și oameni cari au fost se aleg din nou, din aburul informe, sub *«vraja de simpatică vechime»*. El pătrunde cu fiece prilej, cu jubilație înaltă, într-un tunel al timpului, la capătul căruia îl așteaptă de obicei o *viziune («Văd, parcă ar fi fost ieri...»)*. Trecutul *«se trufește»* în scrierile lui.

O călătorie în imaginar — într-o istorie resuscitată prin imaginație — spre un meridian (într-adevăr, magnetic) la care real și mitic se confundă pînă într-atît încît drumețului adîncit în gînduri, furat de *«visiunea de altă viață»*, i se năzare că închipuirile sînt *aievea*. Halucinație a clipei, sfărîmînd multe zăgazuri. Într-un proces magic *(«Întregi orașe încîntătoare par ieșite din pămînt, ca la o baghetă de vrăjitor», (Citeva zile prin Spania, 76)*, peisajul se destructurează pentru a se realcătui într-o țesătură luminoasă ce constituie, ca de altfel în «semiotica» oricăror memorii de voiaj, nivelul lui secund. Printr-o inevitabilă rocadă *(«Amiensul medieval e o realitate actuală»*, Nürnberg e *«un oraș în a cărui realitate nu crezi»*), acel nadir latent al unei medievalități luxuriante se revarsă din abundență într-un text a cărui captură de preț rămîne, magnificent, trecutul.

Ici, lespezi sure *«pe care te-ai aștepta să cetești rune»*, colo, aurul îmbelșugat al unei catedrale trezind *«visiuni de Asie fără măsură în bogățiile ei»*; de bulbii colorați ai unei biserici se înlănțuie, la fel, *«amintiri de Asie infinită»*; undeva, în Dalmația, străjuind *«vechi ostroave de pirați iliri»*, în stîncile colțate a încremenit *«strigătul războinicilor regelui Agron și ai reginei Teuta»*; pe gheața Dunării pașamite se aud scrîșnind pașii năvălitorilor, care vin *«în glume aspre, în chemări scurte, uneori în sunetul grozavelor cîntări de război»*. Sînt fulgerări ale închipuirii care duc spre o epicizare a viziunii.

Viziuni ce se întețesc o dată cu lăsarea nopții, ambianța nocturnă fiind îndeosebi prielnică pentru des-tăinuirea mută a altor vremi. E și firesc, atmosfera fiind *«un element esențial al visiunii»*. În Spania, încă mai *«e în atmosferă ceva din marea maiestate»* a imperiului defunct. Pe la chindie, ca prin măiestria unui mag căruia timpul însuși i se supune, din pămînt, din iarbă verde, din ruinele care tînjesc, se produc *«în tăcerea sacră»* epifanii. *«Seara, cînd se golesc cîmpiile verzi și tac păsările ce saltă prin ramuri, copacul cel de două sute de ani, apropiat cu vîrful de neguri, trebuie să povestească lucrurile vechi cînd vitejia omului era stăpînă pe soarta lui și puterile oarbe nu hotărau soarta neamului» (Note polone, 20)*. Fantasmele, în rond de noapte. La Curtea de Argeș, *«pare că numai amintirile trec la adînci censuri de noapte în sunetul zalelor pline de mucegaiul mormintelor, și singurul sunet care rupe tăcerea sacră e al arhaicelor chiote de bătălie ce se întorc din stînca în care s-au oprit acum peste o jumătate de mileniu» (România cum era pînă la 1918, I, 136—137)*. Culorile triumfătoare ale zilei scad treptat și o *«liniște curată»* se așază — *«prin care plutesc, pentru mine, înălțindu-se de pe aceste ziduri, fantasme în turbane albe, cu lungi haine țesute în aur, cu hangere cuprinse în teci de pietre scumpe...» (Neamul românesc în Basarabia, 28)*. Așa cum, în Serbia, *«pare că umbre deznădăjduite trec, ca acum patru sute cincizeci de ani, de la un turn la altul și că a doua oară răsună, mai tare decît gîfîitul pripit al vaporului, prelungul geamăt al învinșilor, meniți robiei fără capăt, orbirii și măcelului» (Pe drumuri depărtate, 212—213)*. Este pulverulentă, o *«impresie de nereal»*, care te face să crezi că ești *«într-o lume care nu e o lume, ci păstrează numai formele zădarnice, umbrite de o jale veșnică, ale lumii noastre, că te strecori în tăcerea, pecetluită de porunci infernale, care nu se scriu și nu se spun, a ținuturilor morții fără hotar, și, deci, desăvîrșit de bine» (România cum era pînă la 1918, II, 169)*. O *«noapte de stele, de murmure, de freamăte, de visuri, de patimi...»* În întunericul de velur susură o mică muzică de noapte. Un zvon colindă lin prin spațiul mioritic : *«Iar clopotele turmelor ațipite sună dulce și izvorul rămas singur își șoptește cîntecul veșnic» (ibidem, 148)*. Peste codri veghează luna *«prietenoasă, fără sublimități tragice, așa cum e și poporul»... «Este ceva nespus de religios»*, se înfioară călătorul. E *«o binecuvîntare și o sfințenie în toate...»*. Sunete, culori și forme se împletesc în acest *«altar»* a cărui catapeteasmă o formează *«un șir neîntrerupt de vederi romantice»*.

Printre semne și minuni, hierofantul oficiază în liniștea de catedrală a nopții, participînd, el însuși, tulburat, la scenariul inițiatic al unor reapariții prin care «*icoanele*» străvechi se smulg din hieratismul lor și, dinaintea ochilor uimiți, revin la viață. Emoția se sublimează într-un ritual : «*Vocile scad ca supt o taină și o clipă ni se pare că sîntem aici pentru ca să aprindem candele, noi, romani, la sarcofagiile fraților noștri Ampeliu, Nectarista, cei adormiți întru Hristos Mîntuitorul*» *(O mică țară latină : Catalonia, 37)*. Mai lipsește o voscreasnă. Se prăznuiește, doar, o *înviere*... Un dangăt de clopot vestește, în vuiet adînc, solemn, chiar «*taina de noapte a Învierii*». Iorga pelerin la Putna *(Eu așteptam pe Ștefan să învie...»)*. Cînd biruie întunericul și prapuri filfîie «*ca steagurile de umbră ale oștirii morților*», cînd clopotele de aramă prind a se legăna și a da zvon prelung, «*în hohote de plîns risipite asupra munților și a văilor, zguduind ziduri, morminte și suflete*» — «*atunci se săvîrși minunea*». În noaptea «*care-i poate fi mantie*» se înfățișează în trup de raze Ștefan-voievod. «*Mergea cu noi în umbra nopții, între luminile cerului și luminile pămîntului, ducînd după dînsul întreg întunerecul, pe aripile sale care atingeau munții zărilor și depărtarea hotarelor noastre sîngerate*» *(Neamul românesc în Bucovina, 146)*.

Se observă cum Iorga, cronicar și rapsod al unor vremuri de care se învrednicește, mai că se îmbată de un trecut purtînd «*nimbul de vechime sfîntă*». Însă transa, dacă transă se poate numi, nu iese de sub controlul unei reflexivități ce se bolțește peste noianul de impresii și «*întipăriri*». Un cronicar deci care adînc știe din cărți (își recunoaște singur, în prefața la *Sate și mănăstiri din România*, «*felul de a scrie al cronicarilor și al tălmăcitorilor bisericești*»), drumuind cu ciubotele de fier ale Sfintei Vineri pînă în străfundurile istoriei, unde istoria se contopește cu legenda. Iar cuvintele, șirurile lungi de cuvinte învălătucite în arborescența unor fraze nu într-atît de stufoase pe cît se crede îndeobște, freamătă și se unduiesc ritmînd un epos nețărmurit. În asemenea momente de descensiune în timp, și un detaliu de arhitectură își are irizările lui *(«linia se desfășoară pe aceeași temă ca versurile unui poem în același ritm»)*. Darmite cînd hrohnicul are a da seama despre toate cîte «*s-au sfărîmat și spulberat în vînt*»... Tonalitatea e atunci de elegie *(«Astfel se pierdu în Muntele Apusului mărirea noastră»)*, consunînd cu mîhnirile lui Neculce sau cu *tristele* sadoveniene din *Neamul Șoimărești*lor : «*Și simt în sufletul meu după atîtea sute de ani durerea acelor mîndri învinși...*». Ritmurile trăirii sînt dictate de amintirea evlavioasă sau înduioșată, mîndră sau înviforată — care «*stăpînește puternic sufletul*». Invocațiile, apostrofa, ca un început de tiradă *(«O, Dragoșe, Bogdane, voievozi cu steaua zimbrului...» ; «Mărire ție, Posadă...»)*, dau acestor pagini un elan de «cîntare» (sau de cantată), o turnură de veche închinare la stemă, într-o retorică a glorificării.

Iorga «citește» sau «decriptează» un peisaj înțesat de istorie, învelit ca într-un abur în «*sfioasa poezie de trecut*», așa cum scrie la carte sau așa cum scrie în inimă. Prinos al vechimii, peste «*amintiri ale unui trecut boieresc sau domnesc*», locuit de «*domni buni din vremuri rele*», de «*voievozi ai vremurilor bune*», se așterne legenda «*în haine de purpură*». Aproape că nu există rîu, sau dumbravă, sau colină care să nu aibă un mesaj camuflat ca o indestructibilă reminiscență din vremuri ce s-au lăsat absorbite în mit. Oltul cheamă în minte «*scene de trecere războinică*» ; e «*trist și negru*», purtînd în învolburările lui «*ca o solie de jale ce se poate mîngîia, de suferinți ce nu se pot înlătura*». Dacă valurile Dunării împărătești se îngînă într-un cînt fără sfîrșit, o rapsodie română, mai prejos nu se lasă nici firavul Strei, pe undele căruia «*călătorește o poveste măreață care atinge pînă astăzi inimile noastre : ea spune despre neamul neînfrînt al dacilor*», despre «*războaiele eroice cu cei dîntăi ostași ai lumii*» și «*cîntă despre visurile lui Decebal strămoșul, care și-a cufundat comorile în această albie de prunduri și a mers să se îngroape supt ruinele regatului său sfărîmat de un dușman ce nu se putea învinge*» *(Neamul românesc în Ardeal și Țara Ungurească, 147)*. Pe firul Bistriței Aurii s-a fost coborît spre Baia Voievodului Bogdan, întemeietorul, «*vînătorul de zimbri al poveștii*». Dar parcă numai muzica apelor se insinuează în acest amplu oratoriu ? În foșnetul pădurii se deslușește «*o veche poveste de jale, plîngerea necurmată, duioasa chemare a morților cari n-au fost răsbunați*». «*Amintiri sîngeroase colindă încă toate aceste păduri, odată bune pentru pîndă și distrugere*» *(Note polone, 4)*. Valuri, rîuri de sînge.... La Montereau, «*o dîră de sînge pare că încrustează luciul rîului. În adevăr aici, lîngă pod, a căzut unul din prinții Casei domnitoare francese, Jean-fără-frică, ducele Burgundiei, cruciatul de la*

Nicopol, ucis, în crunta dușmănie dintre Armagnaci și Borgouignons, de însăși ruda sa» (*În Franța, 118*). Și țărîna e scrijelită, însemnată ca un antic papirus, cît pîrjolit, cît stropit cu lacrimi. E *«roșiatică, plămădită din atîta sînge ce a curs»*; așa cum, în lumina descrescîndă a asfințitului, *«stînci aspre»* se acoperă de zdrențe sîngerii. Iar poala cerului se încinge cu o dîră purpurie, *«ca un curcubeu de peire pentru oastea strămoșuului Decebal»*.

Călătorul acesta care devoră timp și spațiu, timpuri și spații, nu umblă numai din hotare în hotare, ci el, crescîndu-i aripi la încălțările de pe care nu se scutură niciodată colbul șesurilor de acasă, se avîntă spre obîrșiile *«epopeii»* noastre, cînd plaiurile carpato-dunărene erau scăldate în splendori aurorale. Din peisagii felurite se încheagă o frescă uriașă, înrămată într-un prezent ce și-a pierdut strălucirea — nu și șansa unei resurecții. Iorga se amărăște sau se înfurie (și atunci cum mai tună și fulgeră !), îl mai apucă jalea, pe care o și scandează, dar nu e pesimist. Elegiacul de înstrunări vremelnice își leapădă curînd tristețea și, cu ochii ațintiți în zare — viziunile lui se deschid spre un orizont arareori închis, întunecos —, sculptează timpul ce va să vină din materia fierbinte a cuvîntului profetic : *«Va veni odată timpul, stîlpii galbeni și negri vor cădea în rîpe, într-un singur fîlfîit tricolorul va străbate primăvara, sabia lui Ștefan va pătrunde lespedea mormîntului și bourii vor mugi ca buciumele în pădurile mari»* (*Neamul românesc în Bucovina, 229*). Un profetism de contaminație biblică (*«Atunci limbile de foc se vor coborî de sus...»*). Acest *«vis nebun»* îi dă vizionarului puterea ca, după izbucnirile de patos — un logos în văpăi —, să privească în urmă mai liniștit : *«pace vouă, strămoși biruiți...»* Este vocea de amvon. Iorga, încă o dată, și-a modulat discursul, după o tehnică de care arta sunetelor nu-i departe.

O viziune «arhaică» pecetluiește călătoriile lui europene. Însă arhaic nu înseamnă încremenit : *«Istoria este viața oamenilor de odinioară și trebuie înfățișată ca viață* [...]» (*Amintiri din Țara Oltului, 4*). Iorga are, ca puțini alții, harul de a reînsufleți acest *«odinioară»*, ascuns în pîcla anilor. Multe drumuri, și mai lungi și mai întortocheate, se abat într-acolo. La Curtea de Argeș *«călăuzit de amintirile eroicei vremi a începuturilor politice românești»*, istoricul merge pe calea regală a Voievozilor întemeietori. În Bulgaria, unde urmele crîncenei încleștări mai stăruie, rememorează *«acte din marea dramă a războiului»*, a războiului de independență. În Scandinavia, reface îndeaproape ultimul drum al lui Carol al XII-lea ; aici și brazii, *«brazii sacri»*, par *«grenadirii»* viteazului rigă. Un pas mai încolo începe legenda: pădurile pare că adăpostesc și acum *«zeii Walhalei»*. Spania în care scriitorul se preumblă este mai ales aceea a secolului al XVI-lea, *«elegant, plin de intrigi și stropit cu sînge»* ; în austeritatea unor edificii, piețe, curți interioare, o austeritate reprimatoare de patimi fierbinți, nu-i greu să regăsești *«măsura, liniștea, tăcerea solemnă a Islamului»*. La Adrianopol, străbătînd sălile palatului unde, din porunca sultanului, gealatul a frînt grumazul stolnicului Constantin Cantacuzino și al voievodului Ștefan Cantacuzino, Iorga, care a scris și o piesă despre tragedia lui Brâncoveanu, are o tresărire, iar fraza toarce un fir de poezie : *«Și acum floarea cicorii supt ulmi se pleacă încet în bătaia vîntului»* (*Prin Bulgaria la Constantinopol, 122*). Vremea s-a scurs, cornul Semilunei a pălit de mult și lucoarea lui nu se mai așterne la fel de trufaș peste apele Bosforului, dar închisoarea sinistră a celor «șapte turnuri». Ediculé, lăcaș al morții, îngrozește și acum. Zărind pe o inscripție în chirilică numele unui boier moldovean, *«Vasile Orășu»*, Iorga, căzut pe gînduri, psalmodiază : *...«Ce prigonirea te-a oprît în aceste ziduri ale umezelei [,] întunericului și morții ? Și te-ai întors tu vreodată ca să vezi frumusețea cerurilor senine, a grînelor coapte mișcîndu-se de vînturile prielnice, a căsuței românești la umbră supt pomi cu roade a jupînesei tale ce te așteptă, cu dor și cu durere acasă? Ori te-ai prăpădit aice, frunză smulsă de furtuni vrăjmașe și zvîrlită pe acest nisip al nesimțirii pentru durerile omenești ?»* (*ibidem, 219*).

Numai în mijlocul naturii îmbietoare călătorul alungă gîndurile negre, mai lasă frămîntările deoparte, uitînd de tot și toate. E o liniște solemnă de sanctuar, o pace sfîntă. Și pe neașteptate o moleșeală îl împăienjenește, un fel de părăsire de sine, la pronia întîmplării (cum ar fi spus Hogaș). Cine și l-ar fi închipuit pe acest tumultuos rîvnind la o chietudine absolută, sub ispita toropitoare a somnului etern ? *«Dacă aș fi singur pe lume, aș vrea că mor acum aici, și apele să mă ducă tot înainte printre arborii în floare, în acest prohod de cîntece, în jos spre liman, spre Marea cu apele multe, în care se pierde urma morților»* (*Neamul românesc în Basarabia, 87*). Cadențe ca și sadoveniene pe o stare de spirit care ar putea fi și a

unor poeme de Eminescu. Dar sînt «respirările» lui Iorga, pentru care călătoria, cu alternările ei de exuberanță și melancolie, poate genera o stare de poem.

Natura, cînd nu emană istorie, e (în limbaj sămănătorist) o vatră de poezie. Nu preamărește Iorga, cucerit de ceea ce i se părea a fi *«o feerie fără sfîrșit»*, *«poesia simplă și sănătoasă a naturii»*? Munții sînt o *«priveliște de o poesie măreață»*. marea, în *«obișnuita sărbătoare de seară»*, capătă o colorație fabuloasă, de un albastru neverosimil, hipnotic; într-o *«lunca de poesie»*, roua fragedă sclipește ca firele de mărgăritar. Nici nu mai știi unde începe tărîmul basmului: *«Și cu atîta albastru deasupra, cu atîta pajiște din toate părțile, pare că ești în grădină, în grădina frumoasă, și plină de primejdie, unde cresc merele de aur pentru Făt-Frumosul care va știi să le fure» (Neamul românesc în Basarabia, 71)*. Prin grădina Hesperidelor pătrundem în mit: *«Aici pot locui Nimfele, Driadele se pot zbengui și Pan are unde să se ascundă că să trezească ecourile secrete» (Vedenii din Grecia de azi, 11)*. *«Ecourile secrete»*, ca o rumoare dinspre *«grădinile uitate ale unui palat fermecat de bătrînele ursite...»*.

Sînt *«priveliști»* de un *«pitoresc aprig»*, pe care, în crepuscul *(«se lasă o sară ca o minune»)*, *«agonia luminii»* le face să apară ireale. Din depărtări, *«cornuri de luntre»* se apropie *«ca o solie mută din lumi pe care nu le putem cunoaște»*. Cînd soarele scapătă spre asfințit, într-o «glorie de aur», zările învăscute în neguri se colorează de un vioriu nemaivăzut sau sînt tivite cu *«cearcăne trandafirii»*, care îndulcesc linia orizontului *«și în fisionomia pe care o iau țerile, ceea ce hotărăște sînt orizonturile» (Țara latină cea mai depărtată în Europa: Portugalia, 11)*. În Franța, apusurile de toamnă au *«străluciri orientale»*. În Spania amurgul vine fără vîlvătăile, *«fără fanfarele»* Orientului. În Amphikleia, jocul de culori la lăsarea nopții e mai presus de închipuire: *«muntele se rupe din stîncile sure cu dungi rugini, cu pete de verdeață întunecată: albastrul lui are un luciu de piatră scumpă. În același timp, la stînga, cerul e de un galben de veche aaureolă sacră, pe care-l străbat ușoare năfrămi roșii» (Vedenii din Grecia de azi, 79)*. Doar uneori, în această beatitudine a extincției, un zgomot surd (ca răpăitul de tobe dintr-o simfonie, anunțînd «furtuna») sau umbre vinete de nouri, într-o *«invazie de forme monstruoase»*, introduc în pastorala lui N. Iorga o notă de dramatism — seara vine *«ca supt subita spaimă a unei eclipse»*. Percepția are, într-adevăr, un ambitus simfonic: vegetația răspîndește o *«simfonie de mirosuri»*, vitraliile sînt *«sacre simfonii de tonuri misterioase»*. Maniera descriptivă a lui N. Iorga, preponderent de postură extatică, este un mic triumf al nuanței (în penumbra serii), dar, mai cu seamă o calitate a culorii.

Efecte de culoare, de o bogăție împărătească, se ivesc pretutindeni *«într-o frenesie de lumină»*, într-o fantastică policromie, luînd ochii prin scînteierea de purpură și aur. Verde, roșu, azuriu, într-un vast și superb mozaic. *«Aur de lumină, verde al primăverii, albastru al apei puternice și al cerului ce se gătește de seară» (Neamul românesc în Basarabia, 28)*. Un berechet de culori, ca juvaierele jucîndu-și apele într-o comoară din basmele Orientului. Sub bolta de un *«nemilostiv albastru»*, cîmpul etalează *«un verde care prinde lumina ca o piatră scumpă»*; dealurile moldovenești sînt verzi, albastre, fumurii, iar alteori se învește mîntează în *«odăjdii»* de roșu și auriu; Dunărea călătoare nu e niciodată aceeași, e albă, albastră, trandafirie, cenușie, *«după cerurile nestatornice»* sau după ceasurile zilei; Bistrița o vezi cînd de *«ardezie posomorîtă»* sau de *«catran»*, cînd de smarald și argint; marea *(«bogată în visiuni»)* parte de safir și cobalt; verdele pădurilor, toamna, e împroșcat de aur și sînge; *«stropi de sînge»* smălțează pajiștile, coviltir pe care se răsfață generos verdele amestecat cu mult albastru; lanurile ai spune că sînt lăicere verzi și galbene. La Marele Canion, același colorit frapant, de gală: *«[...] zîmbetul de coloare palidă albastră, verde, care încunjură și termină triumfătoarele sunete de trîmbiță ale pietrei de zori și pietrei de sînge, amestecate în toate nuanțele gloriosului roșu» (America și românii din America, 133)*. În Grecia, în fine, totul e un *«dar al luminii»*.

Intensitățile cromatice, somptuos imperiale, opulente pînă la saționetate, au un pandant în lumina filtrată diafan, ca printr-o pînză ce sporește misterul lucrurilor. *«Pe cerul de un albastru palid, cu marame supțiri de nouri, arborii fără frunze se înscriu cu un aur palid, foarte gingaș. Tabloul, cu fondurile rumene sau aurii, e de o incomparabilă fineță...» (Cîteva zile prin Spania, 16)*. Sub cupola înaltă *«care cheamă la rugăciune»*, culorile în urzeli suave, de pastel, nu solicită numai simțurile: *«Acest verde pe albastru ispitește la cugetare»*. În planul scund al tabloului, cețuri albăstrii se așternu, pînă în depărtări. *«Totu-i romantism și poesie»*.

Un romantism care, alături de gingașe nocturne și grațioase miniaturi în linii simple, melodioase, implică într-un firesc dialog al extremelor și colosalul (Cheile Bicazului sînt o *«splendidă sălbătăcie uriașă»*), o rînduială grandioasă a elementelor, fie în elanul ascendent al munților, fie în adîncuri de genune. Cînd se zdruncină rînduiala, catastrofa nu-i departe. În munții *«indescifrabili»* ai Thessaliei, bolovani imenși se rostogolesc într-o grozavă avalanșă, *«ca într-o catastrofă a lumii»*. La Marele Canion, *«uimitoarea vastitate a genunii unice»* inspiră o emoție copleșitoare, ce nu are nimic de-a face cu teroarea pe care o naște haosul *(«care înspăimîntă și răspinge»)*. Ce bucură ochiul e *«așezarea dreaptă a rîndurilor granitului, alinierea lui pe mii de metri, ca și cum un olar divin ar fi fiert în cuptoarele lui vase de formă desăvîrșită» (America și românii din America, 133)*. America bruschează chiar și sistemul de așteptări al vizitatorului prevenit, este parcă planeta unor uriași. Totul, aici, e croit la dimensiuni care uluiesc, într-o verticalitate amețitoare. Mamuți de piatră, piramide, turnuri, toate acestea nu sînt, de fapt, decît *«leviathanele»*, înalții zgîrie-nori *«care par blocuri căzute din aștri în ruină, monoliți veniți din alte sisteme solare»*. Gigantismul dominator excită, cum se vede, simțul comic, deocamdată în paleta unei geologii pitorești.

(Continuare în nr. viitor)

MARGINALII LA «DIVANUL...» LUI D. CANTEMIR

Ecaterina ȚARĂLUNGĂ

Cînd s-a tipărit Divanul sau Gîlceava Înțeleptului cu Lumea, *autorul ei avea numai 25 de ani. Nimic mai firesc prin urmare decît să depistăm reminiscențe de lectură dintre cele mai variate, laice ori creștine, orientale ca și occidentale, aflate în diverse stadii de asimilare. Dincolo de ele însă, este interesant de observat ce idee anume urmărește să ne înfățișeze beizadeaua Cantemir în chip explicit. Ba chiar, mai mult decît atît, este interesant de văzut subtextul, ceea ce se poate distinge printre rînduri din aspirațiile unui om al altui veac și din înfățișările lumii și culturii timpului său. Teoria vîrstelor ne va oferi doar instrumentul de pertinență, acel fir al Ariadnei care să scoată la lumina înțelegerii contemporane aparența, textul și subtextul* Divanului *sau, mai exact, a primei sale părți, cea care, așa cum demonstrează în chip atît de convingător Virgil Cândea în studiul introductiv al volumului publicat la E.P.L. în 1969, este și partea originală, scrisă pentru rotunjirea concluzivă a celorlalte două.*

*Dedicația din fruntea scrierii, adresată fratelui său Antioh, domn al întregii Moldove, este nu doar o simplă «captatio benevolentiae» pentru a adormi teama proaspătului voievod față de un viitor concurent la tron, ci conține și ideea unității în timp a țării, exprimată prin același simbol — stema cu bour —, unitate ce se cere apărată contra a tot ceea ce o poate amenința dinăuntru ori dinafară — «*Vădzut, nevădzută vrăjmășasca gloată*». Aparența umilă a truditorului care-și înfățișează rodul muncii domnului țării, primul născut al voievodului Constantin Cantemir, este cu prisosință contracarată de conștiința valorii proprii, exprimată cu superb orgoliu juvenil prin cuvintele «Ioan Dimitrie Constantin Voievod», autorul, puse mai înainte de numele domnului însuși. De altfel, dedicația sună așa:* «Spre slava și folosul neamului moldovenilor, în dzilele prealuminatului [...] Ioan Antioh Constantin Voievod». *Nu domnului deci, ci nemijlocit poporului său dorește tînărul să se adreseze. Dedicația mai cuprinde și un fals afișat cu bună știință de Dimitrie Cantemir, deloc străin de faptul că nu poate încălca o convenție culturală, ba chiar, mai mult decît atît, norma de existență a unui veac silit adesea să-și înfățișeze spiritul dramatic în haina de împrumut a unei hieratice smerenii bizantine. Cantemir afirmă că* Divanul *e întocmit din* Vechiul *și* Noul Testament, *cînd numele însuși al* Divanului *amintește de vechile scrieri arabe, iar forma de dialog dintre Înțelept și Lume se desfășoară după tipicul argumentării socratice. De altfel, în trecere fie spus,* Epistola dedicatorie *însăși, care urmărea să micșoreze nu numai distanța sufletească dintre cei doi frați, ci și pe aceea* de facto, *ea fiind trimisă în țară de tînărul Dimitrie din Adrianopol, citează* Ecleziastul *după teo-*

ria cosmogonică ce alătură macrocosmosul și microcosmosul, tot astfel cum citează Cîntarea Cîntărilor *după Thales din Milet, iar pe apostolul Pavel după lauda Olimpului. Încheierea* Epistolei *cu «smerit frate» se înfățișează deci numai ca semnul unei lecții pe deplin asumate în legătură cu distanța dintre cuvînt și gînd. Iată de ce* Divanul *devine o dată mai mult interesant de citit la interferența a ceea ce numeam mai sus aparența, textul și subtextul său.*

Teoria vîrstelor omului se înfățișează doar ca particularizare a unei concepții mai generale despre timp. Iar timpul ca factor determinant în existența individului, a lumii și a universului fusese acceptat, ba chiar zeificat, cu mult înainte. Între secolele 6 și 3 i.e.n., chaldeenii, perșii, grecii și indienii[1] *afirmă deopotrivă această idee. Mai mult decît atît: antichitatea greco-latină, creștinismul, Evul Mediu și Renașterea păstrează în prim-planul interesului lor problema timpului și ea prilejuiește creații de cele mai diverse feluri. Alegînd o asemenea deschidere pentru* Divanul *său, Cantemir ilustrează o temă generală, dar cu nuanțe personale de-a dreptul remarcabile. Astfel, ideea celor șapte vîrste ale individului, care devenise un bun comun în Occidentul medieval, servește ca punct de pornire unui calcul foarte strîns pe care-l face tînărul prinț bugetului de timp al unei vieți omenești. El stabilește o medie de 80 de ani pe care-o împarte în șapte părți, în chip destul de personal dacă ne gîndim că un tablou ca acela al lui Hans Baldung Grien intitulat* Lebensalten *înfățișează șapte personaje feminine reprezentînd, fiecare, punctul culminant al unei vîrste. Ceea ce este relevant în afirmațiile lui Cantemir e sensul pe care-l dă împărțirii obișnuite. Pentru că el judecă fiecare vîrstă în funcție nu de punctul cel mai caracteristic biologic, conform registrului început-înflorire-sfîrșit, ci după relația fiecărei vîrste cu rațiunea înțeleasă ca o calitate specific umană, singura care face ca viața să merite a fi trăită. În funcție de rațiune deci apreciază Cantemir că traseul celor 80 de ani se reduce la numai 40 prin eliminarea perioadelor de somn, care-l fac pe om să piardă jumătate din fiecare cele 24 de ore ale zilei calendaristice. Prima și a doua copilărie de cîte 7 ani — e de remarcat simbolismul magic al cifrelor — numite de el «prunciia» și «copilăriia», sînt eliminate din calcul din cauza carențelor de cunoaștere. Sînt vîrste de acumulare, în intervalul cărora omul trebuie să învețe următoarele:* «să știe ce face, cunoaște ce vede, înțelege ce aude, pricepe răul, binele vorovește, îmblă și socotială are»[2]. *Prin* «socotială» *Cantemir numește rațiunea. Apoi învață să* «cunoască credința, legea și pravilile; răul și binele să cunoască, hrana și băutura să agonisască»[3]. *Cea de-a treia vîrstă, adolescența — «cătărigiia» — întinsă pe o perioadă de încă 7 ani, realizează trecerea de la copilărie la tinerețe, adică la «voiniciie», motiv pentru care ea conține cîte ceva din caracteristicile ambelor intervale: cam pînă la 17 ani adolescentul e mai mult copil, apoi mai mult tînăr. E neștiutor deci în prima parte și păcătuiește după legile trupului în a doua. Este, din punctul de vedere al rațiunii, încă un interval pierdut. Și resimțirea acestei pierderi, care-l face pe autor să se cutremure de scurtimea prezenței sale în lume, este atît de contemporană cu propria noastră atitudine în fața timpului, încît intuim, fulgurant, că, în cele trei veacuri care ne despart, spiritul uman a rămas egal cu el însuși:* «Acmu, dară, o, curond trecătoare lume! adu-ți aminte că mi-ai dzis macară într-o săptămînă o dzi să fac voia ta și să îmblu în desfătările tale tăvălindu-mă; vădzuși că, după socoteala mea cea driaptă și adevărată, din 80 de ani, numai 20 aflaiu ai miei. Deci în 20 de ani, 1000 de săptămîni fac; și scoțînd dintr-o săptămînă cîte o dzi, 1000 de dzile fac și 1000 de dzile să fac doi ani și 270 de dzile; și cu atîta de scurtă și puțină vreme, oare ce feliu de desfătări, oare ce feliu de petrecănii voiu să mă desfetedz și să petrec? Ce deciît să te ascult pe tine și să fiu cu atîta, mai bine să nu te ascult și să fiu și fără de atîta. Și mai bine eu de tine și tu de mine să ne despărțim și să ne depărtăm"».

Aceasta este concluzia unei vîrste — aproximativ a autorului —, hotărîrea de a urma calea rațiunii și nu alta. Scopul său evident e întru totul cartezian: cum să-ți iei în stăpînire spiritul. Iar cuvintele Discursului *asupra metodei —* «astfel, intenția mea nu este de a preda aici metoda pe care fiecare trebuie s-o urmeze pentru a-și conduce bine rațiunea, ci numai de a înfățișa în ce fel m-am

[1] M. L. West, *Graeco Oriental Orphism in the Third Century*, în vol. *Assimilation et Résistence à la Culture Gréco-Romaine dans le Monde Ancien*. Ed. Academiei, 1976.

[2], [3] *Divanul sau Gîlceava Înțeleptului cu Lumea sau Giudețul Sufletului cu Trupul*, E.P.L. 1969, p. 127.

străduit eu s-o conduc pe a mea» — *sînt întru totul potrivite* Divanului *și atestă fără drept de apel faptul că autorul era contemporanul veacului său cartezian, chiar dacă trebuia să navigheze printre paginile* Bibliei, *înțelepciunii islamice și scrierilor antichității greco-latine. Dacă aparent toată această teorie a vîrstelor are drept scop să combată ideea păcatului — Înțeleptul întruchipînd dreapta credință creștină (adepta vieții pe pămînt ca pregătire a vieții în ceruri) și Lumea credința epicureică rezumată mai tîrziu în cuvintele «carpe diem» și «carpe rosam» — în fond textul ne vorbește despre primatul rațiunii în confruntarea omului cu evenimentele lumii în care trăiește, iar subtextul despre momentul dramatic în care autorul însuși și-a ales calea proprie de traversare a vremii sale. Divergența între aparență, text și subtext ni se înfățișează ca o diferită acceptare a ideii de timp. Astfel, perspectiva Înțeleptului este aceea a Eternității. Timpul e liniar și continuu de la momentul Facerii pînă la Judecata de Apoi. Viața pămîntească a individului este doar ceea ce «papiștașii» numesc în mod greșit Purgatoriu. În acest punct al argumentației, ascunzîndu-și ideile reale de ochii scrutători ai Bisericii, Cantemir îi servește un argument care-i poate face demersul credibil: acela că apără dreapta credință ortodoxă împotriva devierilor de orice fel. Încă o «captatio benevolentiae», s-ar spune. Și acest lucru pare cu atît mai plauzibil cu cît dedicația inițială a volumului îl cuprinde, alături de Antioh, pe Sava, mitropolitul Sucevei. «Purgatoriul» cantemiresc e supus legilor timpului planetar — ziua și noaptea, săptămîna, anul — respectă calendarul rural și cosmic al vieții, are adică o ciclicitate pe fondul căreia se măsoară, cu începutul, dezvoltarea și sfîrșitul său, orice existență omenească. Saltul din timpul circular al individului în cel liniar trebuie pregătit chiar din viață prin eliberarea progresivă de păcate. Diavolul și Dumnezeu, cuplul cel mai proeminent al Evului Mediu, ascund, pentru Cantemir, în cutele mărunte ale veșmintelor lor, nu doar răul și binele, ci chiar principiul de bază al oricărei etici: cumpătarea e singura soluție a împăcării contrariilor. În acest fel se profilează complexul continuității conceptului creștin de Eternitate cu cel laic de timp, ca și tipul de atitudine capabilă să păstreze unitatea ființei umane în fața acestui complex. Iar Cantemir atestă în* Divanul *său, prin acest mod de a pune problema relației dintre timpul continuu și cel repetabil (al eternei reîntoarceri) un întreg proces de înglobare a sentimentului creștin în viața cotidiană și, prin aceasta, de recucerire încetă și greoaie a dreptului omului de a fi el însuși pînă la capăt, de a elimina înstrăinarea de sine pe care i-o pretindea credința în viața de apoi. De altfel, format în mare măsură la luminile culturii grecești, care păstrase deschise cunoașterii căile rațiunii supunînd creștinismul însuși unui proces de erodare prin învățămînt, Dimitrie Cantemir se grăbește să definească într-un chip cu totul ciudat pentru* Vechiul și Noul Testament *raportul dintre timpul continuu și cel individual. El se preface a uita ideea de eternitate creștină și discută acest raport în termenii om—lume, prin lume înțelegînd de această dată nu Purgatoriul, patimile prin care poți cuceri nemurirea, ci Cosmosul grecului antic, Universul descoperit pe căile rațiunii și atestat experimental. Iar omul, Înțeleptul, nu este definit doar prin aspirația lui spre nemurirea cerească, ci prin firea sa naturală, ca produs al unei lumi naturale. Dincolo de cuvintele arhaice ale lui Cantemir este evident strigătul de întoarcere la izvorul cunoașterii, acel «de rerum natura» al lui Lucretius. Cunoașterea unor elemente de geometrie vine să completeze afirmațiile autorului despre micro și macrounivers, afirmații bazate pe atît de vechea credință astrobiologică moștenită de la mesopotamieni: «Acmu tu ești mai mare și rătundă, eu sînt mai mic și iară rătund*, tu din fire așea și eu din fire iară așea; și două gloanțe rătunde unul peste altul poate să stea? Ba, ce numai unul de pe altul iaste să să răstoarne și să să prăvălească»* [12]. *Iar concluzia, care nu vrea să piardă din vedere aparența în favoarea esenței, o trădează totuși făcînd să transpară, dincolo de rai și iad, teoria empedocleană a elementelor:* «Așeadară, firea ta cele pămînțești, a mea cele cerești caută, și atîta osăbire fac, cît apa din foc».

---

[4] cf. Gaston Boissier, *La Fin du Paganisme*, Librairie Hachette, 1891.

[5] Explicația lui Cantemir este aceea a identității dintre înălțimea unui om și anvergura brațelor, așa cum o demonstrează și cunoscutul desen al lui Leonardo da Vinci. Dar paralela cu rotunjimea Lumii, înțeleasă aici ca fiind aceea a planetei însăși, ne lasă să bănuim că autorul se gîndea la două sfere («gloanțe»). Iar natura abstractă și concretă în același timp a cuvîntului e cea mai potrivită pentru a exprima o idee care afirmă ceva în text și altceva în subtext.

Elementul rece, greu, acvatic se opune celui fierbinte, uşor. Cantemir stabileşte relaţii neaşteptate între aceste contrarii, echivalează focul cu raţiunea umană, aceea care-l face să aspire spre împărăţia cerurilor, adică spre timpul etern. Iar apa este forţa care încearcă să-l abată din drum, aşa cum împrăştie lumea puterea aspiraţiei omeneşti, fiind prin aceasta asemeni iadului cel întunecat. Un iad pămîntesc, care-l sileşte pe individ să trăiască doar clipa cea repede trecătoare şi să piară apoi fără drept de apel din orizontul luminos al celor ce merită să fie pomeniţi totdeauna. Mai mult decît atît: Cantemir săvîrşeşte o mişcare de translaţie deplină, mutînd deopotrivă, raiul şi iadul, cerul şi pămîntul în om, învestindu-le cu puterea dramatică de a face din fiinţa umană însăşi arena bătăliei între bine şi rău, Ormuz şi Ahriman, lumină şi întuneric, suflet şi trup: «Pentru aceasta, dară, fietecine cel ce om se numeşte şi cu chivernisirea întregii minţi să slujească, foarte cu toată nevoinţa şi cu amănuntul să să socotiască; şi socotind să priceapă ce iaste lumea, adecă ce iaste trupul lui şi ce iaste el, adecă ce iaste sufletul lui [...] Şi cunoscînd aceasta, să vadză că toată lumea cu doao lucruri se slujeşte: cu lumina şi cu întunerecul, adecă cu binele şi cu răul. Şi asupra acestor doao, 4 vînturi tari şi cît pot să bat şi să oştesc: adecă împărăţiia cerului şi sufletul, împărăţiia lumii şi trupul».

Gîlceava Înţeleptului cu Lumea este în fond monologul interior apărut ca urmare a dezacordului dintre aspiraţia spre un ideal şi aceea spre cotidian, dintre trăirea pentru un crez şi împăştierea printre evenimente fără semnificaţie majoră. Teama atît de contemporană a individului de a fi biruit, plafonat de clipele propriei sale vieţi — sirenele mitologiei antice — l-a împins şi pe Dimitrie Cantemir să pună mîna pe condei şi să scrie, încercînd să descifreze marele Labirint prin care tocmai îşi începea călătoria. Divanul *a fost doar începutul desfăşurării ghemului ce avea să-i indice calea raţiunii drept singura care-i asigura dreptul la nemurire. A fost cărturar şi voievod aşa cum se întrezăreşte doar ca o aspiraţie de subtext în paginile* Divanului. *A avut cei 20 de ani de luciditate pe care şi i-a dorit pentru ca sufletul să-i poată fi văzut de neamul său, plutind peste timpul propriului său trup şi trecînd hotarul spre timpul continuu, al eternităţii.*

Înainte de a încheia, considerăm utile pentru completarea imaginii pe care cititorul de azi şi-o poate face despre Divan *încă vreo cîteva observaţii legate de translaţia semnificaţiei unor concepte cărora autorul le dă o valoare aflată în relaţie cu teoria vîrstelor şi, în sens mai larg, cu ideea de timp. Unul din aceste concepte este cel de suflet. Se lasă, la prima lectură, întrezărită o confuzie între suflet şi raţiune, în măsura în care ambele definesc specificul uman în raport cu lumea. Cantemir precizează însă, cu grijă, că suflet au şi dobitoacele, iară «socotială» nu. Prin urmare, diferenţa specifică a speciei e raţiunea. Dar, alături de ea, afectele bine conduse îl apără pe om de căderea în păcat. Cît despre acest «bine conduse», merită să observăm faptul că spiritul cartezian, al* Divanului *nu se păstrează strict în limitele conducerii de sine, adică a minţii şi trupului, nu doar acest mesaj doreşte să-l comunice. E vorba de o extindere subtilă şi relevantă a conceptului la conducerea — «chiverniseala» — propriu-zisă a lumii, deoarece aceasta e singura cale de a o face să progreseze —* «să se precopsească»: «Ce de vreme ce această trecătoare lume iaste lumea chiverniselii (că de nu să va chivernisi, cineva nu va precopsi) şi de va putea cineva cu întriagă înţelepciune şi cu bună socotială, în lume fiind, pe lume să chivernisască şi sufletul nebetejit şi neîntinat să-şi păzască, frumos şi minunat lucru ar fi...». *Iată deci, în sfîrşit, afirmat, o singură dată şi în trecere, scopul* Divanului *aşa cum îl lăsau bănuit indiciile din dedicaţia iniţială către Antioh. Iar acest scop ce răzbate din subtextul lucrării devine cu atît mai bine iluminat de razele piezişe ale contextului cultural pe care-l foloseşte autorul. Fiindcă el menţionează, aşa cum precizam de la începutul acestor pagini, surse occidentale şi orientale, laice şi religioase, încercînd să realizeze un tur de orizont dincolo de care să poată întrevedea mai limpede locul «herbului cu buăr», adică al ţării sale. Acolo, în inima Islamului, edificat cu armele în jurul Mediteranei prin ridicarea turcilor, mongolilor şi berberilor în urma cruciadelor, lăurii Constantinopolului şi apariţiei Imperiului Otoman, raţiunea unui om tînăr îşi încerca aripile pregătindu-se să întîmpine veacul al XVIII-lea. El aparţinea creştinătăţii, dar mai presus de asta, aparţinea Moldovei. Ochii săi începuseră să vadă, în pragul vîrstei a patra, ceea ce are de făcut, Mintea să cugete, iar mînă să făptuiască.*

I. SLAVICI – ÎNCEPUTURILE SCRIITORULUI

(III)

George MUNTEANU

De la o vreme, după primele piese şi prelucrări de basme şirianul trecu la o din ce în ce mai abundentă producţie nuvelistică, iar mai tîrziu — şi de romane ori de scrieri memorialistice. Schimbul de substanţe, de mijloace expresive, de viziune globală asupra oamenilor şi a lucrurilor e neîntrerupt de la o categorie de compuneri la alta, de-a lungul întregii vieţi a scriitorului, însă comentatorilor li s-a părut cu cale să introducă o ordine cît se poate de etanşă în toate acestea. Obişnuit, aproape toţi se ocupă în mod predilect de nuvele şi de romane, începînd prin a le *«periodiza»* după următorul model trihotomic : *«idilică»*, ce ar cuprinde scrieri apărute de pe la 1875 şi *«pînă prin 1880»* ; cea *«tragică»*, incluzînd operele în proză de pînă la *Comoara* (1896) ; *«comentariile şi sentinţele, [...] uneori neobişnuite, deplasate»*, tot *«mai supărătoare»* vor inaugura faza *didactică*, finală, *cînd «pagini bune vom mai găsi în nuvelele şi povestirile lui, dar opere împlinite asemenea acelora din primele lui culegeri de nuvele»*, Slavici *«nu va mai da»* (Cf. Ion Breazu, *Prefaţă* la Ioan Slavici, *Nuvele*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1953, p. 7, 41, — după care se va lua majoritatea comentatorilor de mai tîrziu, pînă la unii cu totul recenţi).

Fără a fi lipsită pe de-a-ntregul de utilitate, schema aceasta periodizatoare e în prea multe feluri contrazisă de particularităţile operei scriitorului, ca să i se poată atribui o atît de fermă semnificaţie de îndreptar. În primul rînd, nu trebuie să aşteptăm pînă la 1875 spre a descoperi că «SCORMON *este aproape o idilă pură» (op. cit.*, p. 11), cînd, după cum s-a văzut, chiar scrierea de debut la *Convorbiri literare*, comedia *Fata de birău*, avea încă mai din plin, mai nesentimentalizant decît nuveleta ulterioară, particulalităţile unei astfel de viziuni. Pe urmă, în răstimpul dintre debut şi 1880, Slavici publică în revista *Gura satului* din Arad, la 1872, întîia lui naraţiune prozastică originală, *Revoluţia din Pârleşti*, care nu e în nici un fel *«idilică»*, ci — îi zicea scriitorul — un *«roman tragodic»*, rîzător-bufon, în genul pe care îl va mai experimenta prin nuvela *Crucile roşii* (1876), scriere *«tragodică»* şi aceea, nedepăşind limitele ce s-au admis pînă acum pentru etapa *«idilică»* a prozei slaviciene. Tot astfel, nuvela *Gura satului* (1878) e în mai multe părţi ale ei departe de caracteristicile viziunii senine, de frustreţe rustică gingaşă din scrierile care au precedat-o. Ea implică tălăzuiri sufleteşti ale bătrînului Mihu, tatăl Martei, şi ale lui Miron, ciobanul, nu diferite de cele ale unor eroi din *Moara cu noroc* sau *Pădureanca*, anticipînd tranziţiile spre aceste ample nuvele *«tragice»*. Mai mult. Nuvela *O viaţă pierdută*, apărută în *Timpul* din 1877, e de o dramaticitate cît şi aceea din *Moara cu noroc*, constituind un fel de prolog al acesteia : moş Mărian pleacă din Transilvania natală la Bucureşti, unde se face căruţaş, înalţă casă arătoasă pentru fiica lui Sevasta, visîndu-i trai îndestulat — ca Ghiţă, pantofarul transformat în cîrciumar, cu gîndul de a-şi înlesni familia ; dar Sevasta, nebiruind o decepţie sentimentală, se sinucide, iar moş Mărian, ca bătrîna din *Moara cu noroc*, are sentimentul unei lungi *«vieţi pierdute»*, dă foc casei şi pleacă spre *«vatra»* lui transilvană *«fără ca să mai privească înapoi»* (Ioan Slavici, *Opere*, II, 1967, p. 282). Mai sînt şi alte distingeri de făcut. *«Tragice»*, în substanţa lor, nuvelele *Moara cu noroc* şi *Pădureanca*, ori romanul *Mara*, nu-s lipsite cu totul de momente *«idilice»*, ba dimpotrivă, — ca şi atîtea alte scrieri prozastice, sumedenie, asupra cărora nu mai putem insista *(Vecinii*, din 1892, spre exemplu, combină într-o manieră cît se poate de originală *«idilicul»* cu *«tragicul»*, ca şi nuvela cu amploare de roman *Spiru Călin*, din 1908 ; naraţiunea *Domnul Istrat Gorăuţ*, din 1880, grefează pe o pînză abia vizibilă de ironie *idilicul* cu *umoristicul*, amintind pe alocuri procedurile din *Budulea Taichii* ; curioasa naraţiune *Hanul Ciorilor*, din 1895, începe *«normal»*, *«senin»*, desfăşurîndu-se însă într-un climat sufletesc de bizarerii şi fantasmagorie, cum în proza lui Slavici nu se prea putea bănui, cu toate precedenţele relativ înrudite din basme şi din finalul *Morii cu noroc* ; Zamfir, această tîrzie replică dunăreană a transilvanului *«popa Tanda»*, din nuvela tot cu proporţii de roman *Vatra părăsită*, publicată în volum separat la 1900, e o remarcabilă frescă mişunînd de figuri, de stări sufleteşti, de întîmplări ce împletesc suavul cu priveliştile atroce : etc., etc.). În sfîrşit, dintre probele care învederează caracterul în ştitea chipuri discutabil al *«periodizărilor»*, cînd e vorba de un mare scriitor, am invocat-o aici pe a romanului istoric. *Din bătrîni* fără nici un temei rînduit de către comentatori în *faza didactică*, atribuindu-i-se fără nuanţări un plicticos caracter *«moralizator»*

(nu *moralistic*, ceea ce ar fi reprezentat cu totul altceva), nedistingîndu-i-se numeroasele episoade *«idilice»* și *«tragice»* de mare stil. Un stil pe care scriitorul și-l păstrase — inculcîndu-i o neobișnuită forță vzionară — și în tîrzia epocă 1902—1905.

În asemenea cazuri, nimeni nu va pretinde — în buna cunoștință a unei opere atît de vaste și de ramificate — urmărirea din perspectivă imuabilă, cu de-a sila unificatoare, a *constantelor*; însă nici *metamorfozele* împinse pînă la inexistente linii despărțitoare, lipsite de simțul inerentelor relativități, nu e de acceptat să se perpetueze fără control. Slavici (a intuit-o mai bine decît alții G. Călinescu) are un acut, neobosit ochi de *«etnograf»-beletrist*, iar aceasta îi asigură — adăugăm noi — *identitatea cu sine* de-a lungul atît de extinsei și diversei sale opere. Între eminenta scenă a peștitului din nuvela *Gura satului* (1878), pe care G. Călinescu o admira atît de fără rețineri în a sa *Istoria literaturii române...*, și cutare crochiu *«memorialistic»* al *Serbării de la Putna* (1903) nu e nici o diferență notabilă în privința capacității de penetrație a stilului slavician; părînd atent la *datină*, scriitorul nu-l ignoră pe cel ce i se face *purtător* ori *contemplator* ce reflectează asupra ei pe tăcute, creionîndu-i un rapid și pertinent portret lăuntric. Între viața zilnică a localnicilor din Ciohotești, aparent insignifiantă, însă desfășurîndu-se după vechi temeiuri, încărcîndu-se la tot pasul de înțelesurile acestora *(Fata de birău)*, și ceremoniozitatea, fastul, erupția pătimașă a întîmplărilor de la horă *(Moara cu noroc)*, secerișul grîului *(Pădureanca)*, spectacolul de la tîrgurile de toamnă și petrecerile în lanț prilejuite de culesul viilor din *«podgoria»* arădeană *(Mara)*, înfrigurarea pregătirii pentru luptă a unor mari cete de români carpatici din epoca migrațiilor ori felul lor de a se veseli în momentele de răgaz *(Din bătrîni)* — nu e vreo notabilă deosebire de reușită artistică. Desigur, Slavici nici o clipă nu-și restrînge atenția doar la aspectele vizibile ale unei izbitoare manifestări obștești, sau la comportamentul aparent mai puțin obișnuit, la vorbele spuse parcă numai pentru sine, ori la monologul interior al unui personaj mai aparte, după cum și la reflecțiile pe care lui, narătorului, i le prilejuiesc toate acestea. Monumentalitatea sa, ca prozator de structură modernă, rezultă din capacitatea impresionantă de a cuprinde *ansamblul* și *partea*; de a se metamorfoza fulgerător în *oglindă potrivită* a fiecăruia dintre ele și a le *numi* cu mijloace artistice în care adecvarea la cele contemplate să nu-i obnubileze *propriul chip de a le judeca*. Scriitorul e în același timp preocupat să nu-l transforme pe acesta în *piedică*, de a scruta și de a înfățișa *obiectiv*, de la un nivel al unor profunzimi de atîtea ori nebănuite de cititor, spectacolul lumii obiective și subiective. E Slavici, prin toate acestea, un scriitor *«idilic»*, *«tragic»*, *«didact»*? Ne impune el cu orice preț vreun anume fel de a vedea și înțelege lucrurile ce ne evocă, oamenii, întîmplările? Sau denotă facultatea misterioasă de a ne incita la păstrarea liberului nostru arbitru, de a ne stimula să păstrăm distanța trebuitoare și față de priveliștile ce ne dezvăluie, și față de ceea ce crede el despre ele?

Semnificativ e că nimic obnubilator, după cum am arătat cîndva, nu se întîmplă la o lectură care se ferește a prejudicia «măsura» intrinsecă a operei lui Slavici. Iar ceea ce nu apucasem să evidențiem atunci e un paradox ce merită o mai de aproape luare-aminte: al scriitorului ce e astfel conformat încît se situează prin orice plăsmuiește la limita extremă a *anticalofiliei*. Spre deosebire de «calofili», care forțează — deodată cu admirația pornită din motivații artistice — și adeziunea cititorului față de tot ce-i împărtășesc, «anticalofilii» de tipul lui Slavici — la noi (al lui Lev Tolstoi, Balzac, Faulkner — în alte literaturi) se mulțumesc să propună o imagine a lumii care să lase cetitorilor libertatea feluritelor opțiuni posibile în a o aprecia. De cădem sau nu de acord cu sugestiile ce inevitabil sînt împinși să ne inculce, pare să le rămînă indiferent, — de vreme ce ei știu, presimt, că în priveliștea zugrăvită au intrat și destule elemente menite a le contrazice intențiile, convingerile, rămînînd totuși profund adevărate, obiectiv vorbind. Tocmai pentru că se instituie în acerbi «judecători» ai lumii, în numele bunei credințe de a nu-i măslui fața autentică pe baza unor «ideologii» de împrumut, în care nu cred, asemenea creatori subînțeleg că lasă contemporanilor și posterității libertatea de a le judeca înfăptuirile cu tot atîta neîndurare. Aceștia — și *așa* procedînd — sînt marii, veritabilii scriitori «existențiali» (nu *existențialiști!*), prin care natura pare a se autodezvălui nemijlocit, de multe ori împotriva voinței lor. Astfel devin ei marii răspînditori ai *cunoașterii* nesofisticate (și ai *miturilor* aferente acesteia) printre oamenii neînstare — am văzut că opina

autorul cărții *Închisorile mele* — să aibă *«convingeri în adevăratul înțeles, ci numai păreri trecătoare»*.

Eminescu (cel nepreocupat de «calofilie», ci numai de *«cuvîntul ce exprimă adevărul»*), după o juvenilă încercare de a-și verifica aptitudinile scriitoricești, a tînjit pînă la urmă să lase scrisul menit *«publicității»* și *«să se arunce în valurile vieții practice»* Slavici s-a considerat *«dascăl»* înainte de toate, iar *«scriitor»* numai într-o ordine secundă. Însă constanta decisivă a înzestrării unor asemenea creatori i-a determinat să rămînă pentru posteritate ceea ce-i știm, iar mai dreapta lor înțelegere numai din asemenea perspectivă devine posibilă, Creangă, Caragiale — pe lîngă excepționala inteligență artistică și heteroartistică — aveau cultura substanțială a vieții, *«unde nu se cer examene»*, dimpreună cu convingerea că prea le sînt superiori ipochimenilor gravi, limitați, orbiți de preconcepțiile vremii în care le-a fost dată să trăiască, spre a-și permite rîsul mai *«subțire»* sau mai *«gros»* pe seama acestora, după împrejurări. De am admite (cu relativitatea evidențiată la locul potrivit) că în natura lor stăruia o puternică fibră *«clasică»*, am putea s-o facem numai observînd că în *«cunoașterea»* și *«judecarea»* a ceea ce-i înconjura, ei își știau și își impuneau o *limită* ce nu depășea decît incidental orizontul observației aparținînd *omenescului* vizibil tuturora în principiu. (Că prejudecățile, alterările psihologice de tot felul împiedicau aceasta prea adeseori, e tot atît de adevărat și e o principală sursă a comicului caragialian ori a umorului humulesteanului). Eminescu și Slavici (în cîteva notabile privințe și Maiorescu), trecuți, ca și amintiții emuli, pe la *școala vieții*, s-au pătruns totuși de cultura lumii ca puțin alți eminenți europeni de condiție artistică din secolul lor. De ce o făceau, am mai arătat, însă nu e de prisos să revenim aici pentru ultima dată asupra chestiunii.

Ce ținea *să știe* Slavici — nuvelistul, romancierul? Și de ce, voind-o cu masivă îndîrjire, era atît de preocupat să împărtășească și altora gîndurile la care ajungea treptat, inclusiv prin mijloacele narativității? El, *«iluminist înnăscut»* (așa cum, *tipologic*, omenirea iscă periodic asemenea naturi), a fost obsedat dintotdeauna de *dificultatea de a trăi*. Nu doar corespondența ori memorialistica sa o arată la tot pasul, dar și scrierile beletristice. Iar ceea ce, într-astă privință, scrierile dinainte numai implicau prin mari metafore epice, cele dinspre sfîrșitul vieții dau la iveală explicit, deși nu neapărat și neartistic, previzibil, tern. O eroină din ampla nuvelă tîrzie *O jertfă a vieții* (1911), cît se poate de bine reliefată, își dă la un moment dat gîndurile pe față printr-o întrebare ca aceasta, laconică și laconic comentată de autor: *«De ce oare m-am născut și de ce trebuie să și trăiesc!? se-ntreba cîteodată Marcelina, cum fiecare dintre noi se-ntreabă-n clipele cînd e cuprins de durerea de a fi»* (Ioan Slavici, *Opere*, IV, 1970, p. 127). Întrebarea, ca și succinta explicitare a naratorului în legătură cu *«durerea de a fi»* pot constitui un sugestiv epigraf pentru contemporanele filosofii «existențialiste», deși la Slavici — pe urmele lui Eminescu — ea era temei numai pentru o amplă reflecție *existențială* și i se da prin comentariul naratorului (concordant cu destinul epicește desfășurat al eroinei) un răspuns la antipodul soluțiilor oferite în vremurile mai noi de către existențialiști: *«Cel ce nu e nu simte dureri, dar nici plăceri, și mulțumirea de a fi e cu atît mai prețioasă cu cît scump o plătim»* (*Ibidem.*) Obsesia unei asemenea întrebări e, fără îndoială, firul roșu al tuturor scrierilor narative dinspre sfîrșitul activității scriitoricești a lui Slavici, căci o întîlnim frecvent. O descoperim, de pildă, în nuvela *Puișorii* (1908), de un atroce tragism «cotidian», nu cu tenta «romantică» din *Moara cu noroc*: *«Durerile omenești sunt multe, dar nu e nici una dintre ele atît de adîncă și cu toate acestea atît de senină ca durerea de a fi care-l cuprinde pe om cînd se întreabă: „Doamne, de ce m-am născut pe lume?“»* (*Op. cit.*, p. 156). În una dintre de tot tîrziile nuvele, *Țața Melania* (1922), eroina ajunge la un particular gen de avariție, motivat de plictisul existențial evidențiat prin următoarea mărturisire: *«— Eu nu mai am nici un rost în lumea aceasta [...] și mă întreb adeseori de ce m-am născut și de ce mai trăiesc [;] osteneala de a trăi îmi este grea»* (*Op. cit.*, p. 205).

Iată, fără a mai apela și la alte exemple din opera epică a scriitorului, de unde rezultase la Slavici — dintru început — un veritabil *nesaț al cunoașterii*: din nevoia de a se înarma cu aceasta pentru *«truda grea a viețuirii»* — cum aflăm din *Amintirile* sale că și Eminescu gîndea. Asupra acestui *orizont gnoseologic* ce i se deschide cititorului atent în întreg scrisul lui Slavici, precum și asupra complexelor sale funcționalități, comentatorilor le mai rămîne mult de reflectat.

PROZA LUI AL. MACEDONSKI

(I)

Mihai ZAMFIR

I. Specificul prozei *lui Al. Macedonski a ajuns o problemă dezbătută de exegeza noastră numai după ce opera marelui poet a ieșit din purgatoriul în care rămăsese decenii de-a rîndul. Publicarea monumentalei ediții a lui Tudor Vianu și a monografiilor lui Adrian Marino* (Viața lui Alexandru Macedonski, *1966*; Opera lui Alexandru Macedonski, *1967*), *însoțite de noua ediție patronată de același erudit cercetător, a relevat veritabilele dimensiuni ale personalității autorului. Proza lui Macedonski a căpătat un loc semnificativ în ansamblul literaturii noastre clasice, un loc comparabil, în absolut, cu acela al marilor prozatori de la finele secolului trecut, numai după ce geografia ei a devenit cunoscută. Faptul că ea se încadrează unei alte serii stilistice și se revendică dintr-o altă tradiție culturală decît majoritatea prozei contemporane ei i-a îngreunat audiența, dar nu i-a putut diminua importanța și valoarea.*

Trebuie spus de la început că moștenirea esențială a prozatorului Al. Macedonski se află cuprinsă în volumul Cartea de aur *din 1902. Aici s-au tipărit majoritatea «nuvelelor lirice» (recurgem la această denumire pentru a defini inovația prozodic-formală a lui Macedonski), aici a concentrat, miraculos, autorul, esența aportului său. Înaintea* Cărții de aur *există în activitatea prozatorului o extrem de lungă perioadă preparatoare, cînd Macedonski nu este încă Macedonski, iar exerciții prozastice dintre cele mai felurite se succed în serie, paralel cu* Cartea de aur *coexistă fragmente și reluări, a căror esență se regăsește, însă, în volumul citat. După* Cartea de aur, *vor vedea lumina tiparului două opere de crepuscul stilistic* (Le calvaire de feu, *1905, cu varianta sa românească* Thalassa, *1916*): *inovația din* Cartea de aur *se găsește reluată într-o stilizare oarecum obosită. Din orice perspectivă am examina opera macedonskiană în proză,* Cartea de aur *cuprinde esențialul din punct de vedere stilistic și se transformă într-un fel de ax central în jurul căruia se învîrtește universul prozastic al autorului.*

Care este regimul creativ propriu prozei lui Macelonski? Aici confuziile și aproximațiile circulă încă alegru, astfel încît o paranteză cronologică devine necesară. Conform unei perspective globale pe care am propus-o cu ani în urmă (v. Introducere în opera lui Al. Macedonski, *1972), considerăm că veritabilul Macedonski se ivește destul de tîrziu, abia către 1885—1890. O tradiție critică imprudentă sau acaparată de detalii a privit opera care ne interesează drept un tot unitar și a pus în paralel, pentru a demonstra de exemplu o filiație, versuri din* Prima verba *cu reale capodopere din* Flori sacre. *Or, între cele două serii, soluția de continuitate ne pare rizibilă: nu există nimic comun între versificatorul mimetic din* Prima verba, *aflat, cel mult, la statura unui Sihleanu sau Depărățeanu și marele poet din jurul anului 1900. Între ei nu semnalăm numai o diferență de nivel, ci de substanță. Renașterea din jurul anului 1890 echivalează cu un miracol. Atunci cînd devine creator simbolist în adevăratul sens al cuvîntului, adică după pragul 1885—1890, Macedonski descoperă odată cu marea poezie și propria sa personalitate. Pînă atunci se mulțumise să personifice versatilul: ecouri romantice, postromantice, neoclasice, naturaliste ori simboliste își dădeau întîlnire în forme neasimilate și într-un univers epigonic. Înseși calificările teoretice tradiționale (romantism, clasicism, simbolism etc.) devin inoperante în raport cu derizoriul obiectivului de studiu. Adevăratul Macedonski este simbolist, dar numai după ce ajunsese un mare scriitor, adică după 1890. Printr-o reacție compensatoare explicabilă psihologic, creatorul autentic apare atunci cînd veleitățile mondenului s-au văzut anulate, iar Alexandru Macedonski a atins — material și social — fundul prăpastiei. Disprețuit, repudiat și marginalizat, literatul renaște, în pragul vîrstei de patruzeci de ani, ca mare scriitor.*

Dacă acest fapt este valabil pentru întreaga operă a autorului, dar în primul rînd pentru poezie, el se verifică și în ceea ce privește proza — evident, cu unele nuanțe: pragul 1890 se dovedește oricum decisiv «nuvelei lirice». Descoperirea propriului specific prozastic este însă ceva mai timpurie: încă din faza juvenilă a Nălucilor din vechime, *Macedonski avea intuiția unui nou stil și ajungea, în anii 1886—1887, la redactarea primelor capodopere.*

Pînă la finele decenului al nouălea, autorul încercase cele mai variate formule, de la «fiziologia» de tip pașoptist și nuvela de observație realistă la poemul în proză. Însă, odată aflat în posesia descoperirii stilistice esențiale, prozatorul nu o mai părăsește.

Regimul creativ macedonskian se încadrează, la acest capitol, paradigmei generale a poetului simbolist. Atît Baudelaire și Mallarmé, cît și Charles Cros și Jules Laforgue compun proză; dar proza lor va avea în permanență o situație complementară față de propria poezie și se va defini în funcție de ea. De obicei autobiografică, fragmentară și confesivă, proza lor constituie, în absolut, o posibilă explicație a poeziei. Aceeași situație și în cazul lui Macedonski, deși independența și individualitatea prozei sale în raport cu poezia par a fi cu mult mai mari: autobiografică, dar rareori explicativă, nuvela lirică a autorului român se individualizează și cucerește un teren estetic propriu. Către anul 1890, specificul simbolist se regăsește întreg, atît în poezia, cît și în proza lui Macedonski. Dar autorul a știut să creeze acestuia din urmă un spațiu inconfundabil, compus din inspirație tradițională, stilizare locală și autobiografie filtrată discret. O structură stilistică complexă, pe care urmează s-o definim, individualizează Cartea de aur *în istoria prozei noastre.*

Nuvelele lui Macedonski apar într-un moment care le-a fost foarte puțin prielnic. La 1900, în conștiința publică, termenul proză *era echivalent cu cel de* proză de observație *sau de* narațiune *obiectivă; ne aflăm în plină ecloziune a discursului detașat, în care raportul dintre autor și lumea creată se reduce la situația demiurgului scriptual față de o realitate ce se cere «reflectată». Este de ajuns să recitim un text simptomatic al celui mai mare critic al vremii, Titu Maiorescu* (Literatura română și străinătatea), *pentru a vedea ce anume tip de proză făcea legea momentului. I. L. Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Ioan Slavici, Ion Creangă, sau veleitarii de la revista* Contemporanul, *în ciuda diferențelor fundamentale dintre ei, slujeau instinctiv același mod de a face proză, modul scriptual și obiectiv. Tiparul lor mental abstract și modelul spre care tindeau aveau aceeași configurație. Prozatorul trebuia să înfățișeze pe «oamenii de rînd», pe anti-eroii realității înconjurătoare, trebuia să privească detașat și obiectiv lumea reprodusă. Asupra acestui deziderat acordul era unanim.*

Proza artistă propusă de Macedonski încă din primii ani ai Literaturului *nu numai că mergea contra curentului, dar stîrnea ilaritatea reprezentanților prozei «serioase». Înzestrarea modestă a unor discipoli, precum Tradem, Bonifaciu Florescu, C. Cantilli sau Th. M. Stoenescu furniza un argument suplimentar. Cultul cuvîntului în sine, descripția de aparențe gratuite și subiectivismul extrem — tot atîtea motive de scandal. Înainte de a fi cel puțin omologată drept literatură, proza simbolistă incipientă contrazicea intim însăși ideea curentă de proză.*

Situația se complică prin chiar poziția lui Macedonski față de inovațiile formale. Într-adevăr, după o fază inițială de epatare metodică a gustului comun (e vorba de primii ani ai Literaturului), *inovația prozastică simbolistă începe să se răspîndească: pleiada tinerilor afirmați în ultimul deceniu al secolului optează decis pentru fantastic, scriitură poetică și forme prozodice la limită, cum ar fi poemul în proză. Calitatea non-conformismului crește încet dar constant, prin Ștefan Petică, I. C. Săvescu sau Dimitrie Anghel. Însă maestrul lor nu i-a urmat vină la capăt. Dacă punem între paranteze experimentul liric reprezentat de romanul* Le calvaire de feu *(producție destinată mai degrabă străinătății), Macedonski a rămas pînă la sfîrșit într-un relativ compromis cu tradiția. El schița mereu o împăcare instinctivă cu reprezentanții autorizați ai prozei. În articolele din* Forța morală *(1901) sau din* Le beau Danube bleu *(1905), pionierul simbolismului extremist de la 1880 face elogiul echilibrului și pare a tinde, în forul său intim, către malul însorit al clasicismului greco-latin. Stilizînd arhaizant fraza artistă, Macedonski nu se mai află la o așa de mare distanță de permanentul său opozant în materie literară, de I. L. Caragiale.*

A existat dintotdeauna în proza lui Macedonski o atracție irepresibilă către trecutul premodern al României, către epoca patriarhală cînd familia Macedonski, instalată la moșie, ducea încă o existență seniorială. Nici nu e de mirare: gazetarul politic și social și-a manifestat mereu preferința pentru imaginara stare de echilibru social din epoca regulamentară sau fanariotă. Nălucile din vechime *(în mod explicit), dar și mici capodopere precum* Casa cu nr. 10 *sau* Bucureștii lalelelor *și ai trandafirilor își extrag substanța poetică din supralicitarea arhaității pure.*

Printr-o consonanță nebănuită cu spiritul prozei românești precedente, Macedonski intuiește filonul memorialistic esențial al literaturii noastre. De la primele schițe ale lui C. Negruzzi din jurul anului 1840, urmate în același spirit de cele ale lui M. Kogălniceanu, V. Alecsandri sau Alecu Russo, și pînă la proza agreată la Convorbiri literare, *prin excelență consacrată amintirilor (vezi scrierile lui Ion Creangă, I. Negruzzi sau Al. Papadopol-Callimah), proza românească a*

trăit din rememorare. Şi nu din orice fel de rememorare, ci dintr-una înduioşată. Chiar atunci cînd erau revoluţionari sau fiinţe agitate de demonul schimbării, prozatorii români continuau să vadă în trecut un paradis pierdut (precum Kogălniceanu în Soirées dansantes, Alecsandri în Mărgărita sau Alecu Russo în Amintiri). În altă tonalitate şi în altă epocă, discursul laudator al timpului trecut se regăseşte şi la Macedonski : o contradicţie fertilă între scriitura simbolistă şi atracţia către trecutul premodern stă la baza «nuvelei lirice» de care ne vom ocupa. Acest tip de nuvelă va constitui aportul original al poetului simbolist la desenarea peisajului prozei româneşti pe frontiera dintre două secole. Un simbolism iniţial, neîmpins pînă la ultimele consecinţe ; inventarea poemului românesc în proză, dar abandonarea lui ulterioară ; identificarea unei noi maniere de a scrie proză, dar înveşmîntarea ei în tiparul prozei româneşti tradiţionale ; cult al ornamentului simbolist, dar identificare a lui în stratul de arhaitate profundă. Astfel s-ar putea sintetiza antinomiile de bază care au produs o proză uneori excepţională, comparabilă cu poezia scrisă de Macedonski în cele mai înalte puncte ale ei.

II. Evoluţia prozei lui Al. Macedonski apare considerabil facilitată dacă plecăm de la lema prin care i-am examinat întreaga operă : pînă către finele deceniului al nouălea, Macedonski nu este încă Macedonski. Acest Depărăţeanu muşcat de morbul experienţelor încearcă toate variantele disponibile de proză.

În extrema tinereţe, Macedonski nu face, prin urmare, proză, ci îşi transcrie în proză impresiile. Regăsim aici excrescenţele cele mai lipsite de vitalitate ale post-romantismului, pagini ce amintesc faptul că autorul era contemporanul unor Nicu Gane, Pantazi Ghica, Iacob Negruzzi sau V. A. Urechia. Sentimentalismul violent se combină, în acest gen de scrieri, după o reţetă literară sigură, cu exotismul strident şi naiv. Pe cînd se afla pentru prima oară în Italia, copleşit de ceea ce vedea, tînărul scriitor publica întinsa bucată Pompeia şi Sorento (revista Oltul, 1874) ; scriitorul avea numai 20 de ani şi aproape nimic nu lasă să se întrevadă caligraful artist de mai tîrziu. Sînt paginile unui reportaj entuziast şi consemnativ, inferioare, fără îndoială, celor scrise cu decenii în urmă de Alecsandri. Surprindem măcar o vagă promisiune a aceea ce va urma ? Cu foarte mare efort. Consemnăm doar atracţia sudică declarată şi, bine ascunse, cîteva tablouri italiene în care marele colorist de mai tîrziu se lasă doar presimţit. În rest, nimic nu situează această bucată de început deasupra compunerilor paşoptiste. Mai mult, exact ca în memorialele romantice de călătorie, firul reportajului se rupe brusc pentru a lăsa loc insertului epic intitulat Peştera amorului, episod fără legătură directă cu restul relatării.

Tot sub semnul experimentului exotic se plasează şi redactarea poemelor sale în proză ; dacă Cei doi îngeri a fost scris într-adevăr la Ischia în 1873, atunci Macedonski este autorul primului poem românesc în proză. Şi nici nu e de mirare. Familiar din tinereţe al literaturii franceze, el aderă clamoros la spiritul ei încă din perioada primului exil voluntar la Paris (1884—1885). Baudelaire inaugurase deja noua specie cu volumul Spleen de Paris, iar simboliştii de mîna a doua (J. Destrée, Mac Olin, Stuart Merrill) o făceau să avanseze în conştiinţa publică. Observăm însă că poemul în proză propriu-zis, compus după rigori sintactico-prozodice şi tropice stricte, i-a rămas străin autorului nostru : tradiţionalismul său funciar şi-a spus probabil cuvîntul. Fapt este că cele cîteva poeme în proză ortodoxe scrise de Macedonski (Pe ţărmul mării, Poema poemelor etc.) nu au nici o valoare şi pot fi trecute fără remuşcări în categoria exerciţiului mimetic. Nimic nu lasă să se întrevadă reformatorul de mai tîrziu.

Pe teren autohton, Macedonski nu iese din limitele prozei medii a vremii sale. Un pitoresc local aproape dubios (în ciclul Din viaţa bucureşteană sau Cavalerii trotuarului, publicate în Literatorul din anii 1882—1883), o intrigă sentimentală de neverosimilă banalitate (în nuvelele Cîinele din Văcăreşti sau Pomul Mărgăritei) dau măsura acestui moment. La capitolul prozei, portretul artistului în jurul vîrstei de 30 de ani este dintre cele mai fluctuante : se pare că acest artist încearcă toate drumurile posibile în speranţa găsirii vocaţiei. Limbajul nuvelelor citate, atunci cînd nu este salvat de cîte o ironie culturală izolată, ca în debutul nuvelei Costică, ne apare astăzi ca dintre cele mai plate. Nuvelele juvenile atestă, prin opoziţie, un singur lucru : Macedonski nu era făcut pentru proza curentă, pentru naraţiunea comună şi pentru literatura de «observaţie».

O antologie reprezentativă va reţine din tinereţea lui Macedonski numai cîteva piese izolate, cu funcţie pur ilustrativă pentru o fază curînd depăşită.

Trecerea spre proza autentic simbolistă nu s-a făcut brusc, în urma vreunei revelații instantanee, pentru că vagi promisiuni existaseră și în bucățile juvenile. Poate că cea mai tipică proză premonitorie este Palatul fermecat *(1881), o încîntătoare fantezie de decorație interioară atestînd deja una dintre dimensiunile capitale ale nuvelelor de maturitate, și anume cultivarea ornamentului prețios. Prin* Palatul fermecat, *prozatorul făcea pasul decisiv, trecînd din teritoriul comun al inspirației locale în ficțiune integrală. Sub raportul construcției, această bucată înfățișează paradigma evoluției macedonskiene : început ca o nuvelă comună,* Palatul fermecat *s-a transformat în ceva infinit mai amplu, și-a cîștigat dimensiune spațială, devenind o specie de narațiune lirică deocamdată imposibil de definit (prozatorul o numește* «fantezie originală»*). Fără îndoială că autorul atinge pentru moment doar suprafața lucrurilor și se amuză colecționînd un* bric-à-brac *destul de strident :* «Drept cameră de culcare îmi alegeam patru pereți, tapisați cu atlaz albastru, ca cerul, care cădea în cute onduloase de-a lungul lor, separat pe intervale cu cîte o torsadă de fir care se termina printr-un ciucure format din mici mărgăritare. În centrul tavanului strîngeam toate cutele altazului, ceea ce forma o foarte frumoasă domă fluturătoare. Patul era înălțat pe cîteva trepte, față în față cu ușa de intrare. Scund și cu răzămătoare răsucite cu eleganță, lemnul său de trandafir dispărea pe jumătate subt valurile unui polog de Bruxelles ce-l înfășura ca într-un nor diafan. În unghiurile odăii, cîte o sprijinitoare de abanos încrustată cu fir de argint și încărcată cu vase de porțelan conținea plantele cele mai rare și umplea aerul cu niște parfume îmbătătoare...»

Pe urmele Palatului fermecat, *autorul revizuiește însăși noțiunea de narațiune sau de nuvelă și ajunge la concluzia că nu invenția epică importă, ci încărcătura emotivă cuprinsă în text. Lecția simboliștilor de cenaclu (de la Charles Cros și Rémy de Gourmont la Jules Laforgue) îl edificase asupra specificului prozei simboliste, greu de găsit pe teren pur faptic. Paralel cu propria sa evoluție interioară spre simbolism, Macedonski își însușește spontan un nou concept de proză, a-faptică și non-narativă, în măsura în care descripția însăși devine etapă obligatorie pentru sondarea misterului. Descrierea simbolistă este un ultim contact cu lucrurile și cu lumea fenomenală înaintea saltului în invizibil. Macedonski reface pe cont propriu traseul acestei experiențe.*

Se produce astfel o rotație internă de 180 de grade : pînă atunci, descrierile fuseseră intersitiții statice într-un flux diegetic primordial, pauze calculate în trama narativă. Nu numai întreaga proză pașoptistă românească se supusese acestei reguli, dar aproape întreaga proză contemporană lui Macedonski. Prozatorul nostru se aventurează într-un proiect cu sens invers : trama narativă va fi simplu pretext epic pentru fastuosul poem în proză pe care-l încadrează. Dacă pînă acum descripțiile jucaseră rolul de pauză în narație, de acum încolo narația schițează doar futile prelungiri ale descripției.

Astfel au luat naștere capodoperele cuprinse în Cartea de aur. *Judecate după tipare tradiționale, aceste narațiuni pleacă de la motive dintre cele mai felurite : pun în scenă autobiografia* (Pe drum de poștă, Dramă banală, O noapte la Sulina), *creează cîțiva* alter ego *fantaști, care duc la extrem și uneori la nebunie manii nevinovate ale autorului lor* (Între cotețe, Nicu Dereanu) *sau ridică propriile aspirații ale lui Macedonski la nivelul unor reprezentări simbolice* (Zi de august, Masca). *De la pretexte felurite se ajunge însă în același punct — și anume la «poemul» central, capodoperă perfect caligrafiată, detașabilă de context.*

La rigoare, deducem definiția simbolismului numai pe baza diferențelor dintre o descriere tradițională și una aparținînd lui Macedonski. Aceste «poeme» aflate în centrul nuvelelor pot fi intitulate diferit : «Cula boierului Stambulichie» *(debutul nuvelei* Zi de august), «Marină de seară» *(finalul bucății* O noapte în Sulina), «Ivirea zorilor» *(tabloul din* Între cotețe), «Camera mortuară» *(pasajul central din* Dramă banală), «Interior patriarhal» *(esența schiței* Casa cu nr. 10) *etc. Toate aceste descrieri răspund, prin ecou involuntar, definiției simbolismului formulată de Rémy de Gourmont :* «Toute la littérature actuelle et surtout celle que l'on appelle symboliste est baudelairienne non, sans doute, par la technique extérieure, mais par la technique interne et spirituelle, par le sens du mistère, par le souci d'écouter ce que disent les choses» (Livre des masques, *p. 57). Este o definiție contemporană cu momentul scrierii* Cărții de aur *și rareori o operă a răspuns prin sincronie mai acut decît opera macedonskiană. Baudelaire însuși a fost nu numai unul dintre patronii spirituali ai* Literatorului *încă din primii ani ai revistei, ci și idol al lui Macedonski, dispus să baudelairizeze.*

VERS L'INTERHISTORICITÉ

Je voudrais évaluer ici un terme actuel, *l'interhistoricité*, qui peut aider à apprécier une dimension significative de certains travaux de Littérature Comparée. La caractérisation qu'il implique s'adresse à la fois au champ temporel qu'embrasse une recherche déterminée et au genre de rapports qui permet l'articulation de ce champ. Il est utile de faire appel aussi au terme, plus précis, de *structure interhistorique*, dont la bifurcation détache deux traits de cette classe de travaux. D'abord, qu'ils ne se bornent point à une seule période de l'histoire de la littérature : l'interhistoricité réunit au moins deux secteurs temporels. Ensuite, que le chercheur s'efforce d'établir entre ces divers éléments des rapports de nature structurelle. Comme ce dernier adjectif est lourd de souvenirs, j'ajoute déjà qu'il s'agit simplement de relations comme l'analogie, la variation, la récupération, l'intermittence et l'opposition.

Le comparatisme est un style de pensée ; et peut-être même, si l'on veut, de sensibilité. Rien n'empêche de le pratiquer en lisant d'une certaine façon une maxime de Vauvenargues ou un seul vers d'Ungaretti. Le va-et-vient entre le savoir et la lecture réduit alors le comparatisme, si c'est l'analyse du texte qui occupe toute la scène, à la condition d'une toile de fond. Mais l'activité du savoir lui rendra bientôt les qualités — et les problèmes — qui lui sont propres : l'affirmation de la richesse inépuisable de l'histoire littéraire, la multiplicité des objets dont on souhaite la connaissance, et aussi, cela est essentiel, la poursuite de formes unitaires ou de conceptions qui puissent relier les composants divers de cette multiplicité. Le comparatisme a partagé avec le marxisme et le structuralisme et la théorie de la réception l'urgence de dépasser l'atomisme des analyses vouées à l'insularité de l'événement isolé. Il y a sans doute force travaux qui, comme les miroirs de Cocteau, ne réflechissent pas assez. Mais le meilleur comparatisme ne sait éviter le défi de la différence, des contrastes et distances entre langues, époques, nations ou mouvements, qui justifient au premier abord son existence.

On comprend mieux cette démarche, je crois, en admettant que ces divergences et ces disparités ne sont pas seulement de nature temporelle, c'est-à-dire historique au sens rudimentaire du mot, qui circonscrit la connaissance de l'altérité au défilé des époques, au successif, à l'avant et l'après, au morcellement dans le temps. Les limites de cette dernière perspective étaient tolérables quand il ne s'agissait que d'un temps, le nôtre, celui d'une civilisation unique, à l'intérieur de laquelle la succession des périodes orientait la conscience de notre propre identité. Mais il y a belle lurette que nous avons appris que l'espace et le temps ont partie liée. Peu importe que le passé soit mon passé ou celui des autres. Je me sens, je l'avoue, plus proche des mexicains d'aujord'hui que de tant d'espagnols du XVIe siècle, démolisseurs de villes et de religions. Les pratiques actuelles d'une bourgade du Nepal offrent un accès à l'altérité aussi riche et surprenant que la connaissance par l'étude d'une commune italienne de la Renaissance. L'improvisation — *performance*, dirait Albert Lord — d'un long chant heroïque par un *guslar* yougoslave comme Avdo Meotedović, qui en 1950 produisait encore, d'un seul coup, un récit de douze mille vers, nous renvoit aux siècles homériques. Les synchronies, en ce qui concerne ce niveau du réel, sont superficielles. La recherche des structures interhistoriques qui relient les différences, en entrela-

çant l'espace et le temps, se subdivise en deux types de relations : intertemporelles et interculturelles. Les deux, finalement, tendent à se confondre.

Dans les deux cas, on le sait bien aujourd'hui, après Gadamer et Jauss, nous ne pouvons saisir l'altérité qu'à partir de la courbe de notre propre existence. Il y a un moment que l'interhistoricité doit accepter toujours comme compagnon : le moment actuel. Dans les deux cas, l'accès à un certain espace historique et culturel affecte notre compréhension d'autres espaces et les valeurs ainsi nouées s'incorporent au processus de décomposition et reconstitution, d'abandon et redécouverte, de disjonction et régénération, dont découlent les conceptions actuelles de la littérature. Il n'y a plus de tradition unique, constante et majestueuse, à laquelle un Eliot puisse aisément s'inscrire. Si je pensais avec Northrop Frye que *«all themes and characters and stories that you encounter in literature belong to one big interlocking family»* [1], il faudrait bien ajouter que certains membres de cette famille bruyante disparaissent sans retour, d'autres luttent pour y être nourris et encore d'autres cessent de nous plaire. Il n'existe pas une *Weltliteratur* grandiose et unitaire mais bien ce réseau de communications à échelle internationale qu'avait entrevu Goethe. Ce n'est pas le caractère imaginaire des métastructures latentes postulées par le premier structuralisme qui gênait certains comparatistes, sinon le fait qu'elles constituaient un ensemble en quelque sorte permanent. Les ensembles que nous savons concevoir se trouvent modifiés sans cesse par nos perceptions, individuelles et provisoires, des espaces dont nous faisons l'expérience. Les structures interhistoriques s'incorporent ainsi au processus herméneutique dont dépend de jour en jour, comme Adrian Marino a suggéré [2], l'idée anthologique que chacun se fait de la littérature, des arts et peut-être aussi de la culture en général.

Certes la provocation des événements singuliers, dont le récit est le fondement de l'histhoricité tout court, et qui mettent en question le système littéraire du moment et l'orizon d'attentes du lecteur, est précieuse pour ceux qui veulent reconstituer l'histoire *in illo tempore*, celle qui emboîte le pas du passé du point de vue des acteurs ou des témoins de l'époque. C'est la *geschehende Geschichte* dont nous parle Jauss [3] ; non la *geschehene Geschichte*, la récapitulation postérieure du comparatiste qui scrute, plus que telle apparition de Prométhée, le champ sémantique en général, avec ses options et antithèses, du thème de Prométhée dans la littérature de l'âge Baroque et aussi du Romantisme.

Les structures analogiques sont de toute évidence les premières qui éveillent notre attention. L'analogie, en effet, nous surprend au premier abord, puisqu'elle découle habituellement de la découverte d'une ressemblance entre des objets différents. C'est bien le cas lorsque le comparatiste met en contact des textes et des développements appartenant à des civilisations distinctes. Nous avons l'exemple avant tout de certains chercheurs illustres du Centre ou de l'Est européen — un Žirmunskij ou un Konrad — et du concept d'*«analogie typologique»*, que notre collègue slovaque Dionýz Ďurišin a éclairé d'une vive lumière [4]. Vous vous souvenez des sujets préférés de Žirmunskij : les analogies entre certains incidents et personnages communs aux poèmes heroïques de diverses nationalités, comme la naissance miraculeuse du héros (Marko Kraljević chez les Serbes, ou les protagonistes des *sagas* scandinaves) et ses exploits précoces *(enfances* de Vivien, de Charlemagne, ou dans le *Chant des trois enfants* en kalmuk, ou les faits de Nurali et Rawshan en uzbek) et son invulnérabilité magique (Achille, Siegfried, Isfendiar du *Shahnama de* Firdousi) [5]. L'analogie se doit-elle à des origines communes ? A une identité plus profonde ? Même si nous laissons de côté le labyrinthe de la causalité, il me semble que la connaissance seule de cette ressemblance conduit à un resserrement du champ de notre expérience. L'interhistoricité de ces travaux accueille, de surcroît, la diachronie, les changements et enchaînements communs. Les structures qu'elles relèvent sont à la fois intertemporelles et interculturelles.

---

[1] N. Frye, *The Educated Imagination*, Bloomington, Ind., 1968, p. 48.

[2] V. A. Marino, «In Favour of a Hermeneutics of the Idea of Literature». *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, 1982, pp. 34—47.

[3] V. H. R. Jauss, «Versuch einer Ehrenrettung des Ereignisbegriffs», dans *Ereignis und Erzählung*, ed. R. Koselleck et W.-D. Stempel, Munich, 1973, p. 554.

[4] V. D. Ďurišin, *Vergleichende Literaturforschung*, Berlin, 1972, pp. 47 ss.

[5] V. M. Žirmunskij, *Vergleichende Epensforschung*, Berlin, 1961.

Il est aisé de confondre, et avec juste raison, les structures fondées sur l'analogie et celles qui mettent en valeur la variation. Il s'agit souvent de deux aspects d'un même phénomène. La répétition, nous le savons aujourd'hui, est illusoire dans la mesure où nous lui attribuons le caractère d'une duplication. La répétition est dynamique et soutient ou décèle la modification, l'emphase et l'épuisement. Les formes et les thèmes se répètent en variant. D'autre part la variation, surtout musicale, s'attache à développer de nombreux aspects d'un même thème. Une suite de variations exécute les possibilités tacites, pour ainsi dire, du motif dont le souvenir sert de point de repère pour tout un développement. Disons, pour revenir à nos historiens, qu'il est aussi légitime d'accentuer le niveau commun à plusieurs événements que de souligner le niveau où les modifications individuelles sont très visibles. Ainsi, par exemple, les mouvements d'avant-grade, dont les traits répétés ont attiré l'attention des chercheurs depuis Renato Poggioli ; mais où d'autres, comme les collaborateurs de Jean Weisgerber, détectent les effets de la diachronie, les compromis, les traditions nationales[6]. Ainsi les «*invariats*» d'Etiemble, qui manifestent une volonté de rapprochement par la poésie, et de solidarité humaine. Le projet critique devient la construction de certaines classes, certaines demeures — *moradas vitales*, selon Américo Castro — supranationales.

Si la décision méthodique au départ met en relief soit l'analogie, soit la variation, il semble désirable que la structure interhistorique s'ouvre ultérieurement aux polarités, aux alternatives, aux inégalités, c'est-à-dire à toute la richesse de l'histoire des littératures. Il n'est pas inévitable d'élire entre l'unité et la diversité ; ou entre l'universel et le particulier. *Tertium datur* : l'ensemble de rapports qui misent non seulement sur l'analogie ou l'invariance mais sur l'intermittence, la récupération, la contradiction ; et qui conduisent finalement à des modèles à plusieurs voix formés d'apports multiples.

La récupération ou renaissance d'éléments passés, perdus, oubliés — «*reaching out into the past*», selon René Wellek —, est sans doute caractéristique de l'histoire littéraire. La *Theorie der Literarhistorie* (Heidelberg, 1982) de Claus Uhlig en distingue deux types : *Palingenese* — régénération : le passé renaît aujourd'hui — et *Palimpsest* — le présent réécrit les mots d'hier. La littérature, comme les êtres humains, vit entre les exigences de l'oubli et les ressources de la mémoire. Le temps de la culture ne se compose pas, comme celui de la biologie, de courbes ininterrompues. Ainsi une succession de récupération et de ruptures, de réécritures et d'interruptions, constitue ce que George Kubler a dénommé (*The Shape of Time*, New Haven, 1962) une «*durée intermittente*». Par exemple, le roman picaresque : ébauché au XVI-e siècle, espagnol au XVII-e, européen au XVIII-e, abandonné au XIX-e (exceptions à part, comme Lizardi et certaines traces chez Gogol, Dickens, Mark Twain), racheté au XX-e avec plus ou moins d'ironie (Thomas Mann, Saul Bellow, Günter Grass). Les modalités bucoliques ou pastorales, leurs vicissitudes et renouveaux se montrent aussi par intermittence, d'une manière complexe et qui révèle l'enchevêtrement réel de ce que l'analyse nous oblige a isoler. C'est fort souvent le cas des formes, des procédés, des techniques qui supposent clairement un choix entre des possibilités également disponibles, appartenant a des structures polaires. Si le récit à la première personne — ou mieux, homodiégétique — est une durée intermittente, sa relation avec le récit à la troisième personne peut être vue comme une option constante et même invariante. Je touche ici trop vite, c'est évident, des genres, des thèmes et des formes qui s'associent à d'autres dans la mesure où ils s'opposent nettement à ces modèles, qui surgissent alors comme contre-genres, contre-thèmes ou contre-formes. Par exemple, j'en ai parlé ailleurs, *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán embrasse, au moyen de discours et de contes intercalés, les valeurs et les genres qu'il rejette. Et Cervantes peu après fait allusion a bon nombre de thèmes et de genres pour les surpasser. La structure, plus que la filiation, met en évidence le rôle du modèle dont on diffère. C'est dire qu'il intéresse qu'elle soit, pus qu'analogique, plurielle et antithétique.

Jean Rousset a écrit un beau livre, *Leurs yeux se rencontrèrent* (Paris, 1981), dont le sujet est le moment archétypique où deux futures amats tombent, en se regardant, irrémédiablement amoureux. C'est la fatalité du début qui arrête déjà

[6] V. *Les Avant-Gardes littéraires au XX-e siècle*, ed. J. Weisgerber, 2 vols., Budapest, 1984.

la conclusion, l'apparition de Béatrice, la rencontre de Rousseau avec Madame de Warens : *«ce premier moment décida de moi pour toute la vie, et produisit par un enchaînement inévitable le destin du reste de mes jours»* (*Rêveries*, X). Le *locus classicus* est *Théagène et Chariclée* d'Héliodore (IV-e siècle), qui offre plusieurs traits primordiaux : les regards simultanés, l'instantanéité, la réciprocité, la force du destin, connaître c'est se reconnaître, le trouble, le mutisme, le bouleversement des sens, etc. Rousset, bien entendu, tisse là-dessus de nombreuses variations, dues dans d'autres textes à toutes sortes d'omissions, d'additions, de trouvailles romanesques comme l'attente, la femme entrevue ou endormie, la préparation épistolaire ; et bien d'autres qu'il considère, et ceci est essentiel, comme des éléments charriés par un flot unique, par une même tradition analogique. Les situations différentes sont des dérogations, des *«écarts et trasgressions» : «en mettant le doigt sur les écarts, on se rend attentif à certaines lois non écrites du récit romanesque»* [7]. Cette hypothèse est féconde, mais il existe une autre, la structure multiple, dont les deux pôles sont l'amour subit et l'amour progressif. *«Pas de passion soudaine»*, observe Stendhal dans une note du manuscrit de *Lucien Leuwen*. Au modèle d'Héliodore s'oppose, sans quitter le roman grec, celui de *Daphnis et Chloé ;* comme aussi Pyrame et Thisbée, Floire et Blancheflor, en Espagne *El Abencerraje ;* et Cervantes. Nulle norme échappe au sens critique de Cervantes et à sa recherche infatigable du divers, du souple, de la surprise, du paradoxe. Il montre, oui, la flamme du désir violent *(La fuerza de la sangre)*, la séduction hâtive (Leandra, *Don Quijote*, I, 51), la beauté mauresque dont on ne voit que *«la très blanche main»* (Zoraida, *Don Quijote*, I, 40). Mais le séducteur de Leandra, un tel de la Rosa, est impuissant ; les mots *«je meurs d'amour pour toi»* mènent tout logiquement au suicide (Grisóstomo) ; et la *«Gitanilla»* soumet son amant à une attente de deux ans — comme Jacob qui attendit Rachel pendant sept années. Cervantes accentue le rôle de l'imaginaire, de l'illusion antérieure à la vue *(La ilustre fregona)*, et en général la réalité du va-et-vient amoureux entre l'instantané et le progressif, c'est-à-dire, entre les deux pôles de la structure thématique en question.

Supposons qu'il existe une telle polarité, composée de réponses à une même question — dans ce cas celle du profil temporel des amours naissantes —, entre deux situations-limites qui sont des modèles conceptuels. Le travail historique reste à faire, qui relèvera pour chaque période observée la prédominance d'un de ces extrêmes, ou d'une position intermédiaire, ou de l'alternance et du mélange. Comme le sujet d'étude n'est pas un objet simple, il est très possible que le résultat ne soit pas une évolution ininterrompue. Les schémas significatifs n'obéirons peut-être pas à l'ordre chronologique. Les rapports entre divers secteurs temporels, c'est-à-dire interhistoriques, signaleront possiblement certaines analogies entre deux moments ou espaces éloignés l'un de l'autre, ainsi que les renversements ou oppositions entre périodes successives.

Considérons, pour finir, très brièvement aussi, un autre exemple : la lettre. Le sujet est vaste et il ne peut s'agir ici que de poser quelque question, susceptible de développements éventuels. Mon point de départ serait la Renaissance. C'est déjà dire que la structure principale serait la récupération.

Les letttres, les épitres, les manuels et les récits ayant rapport à la correspondance par lettres se multiplient pendant la première moitié du XVI-e siècle. J'indique, en raccourci, sept classes qui manifestent cette conscience aiguë de l'écriture épistolaire. (1) La lettre en prose néo-Latine — Erasme, Budé etc. — unie à l'essor de l'Humanisme ; et aussi, bien entendu, au prestige de Cicéron et aux nombreuses rééditions de sa correspondance. (2) La lettre en prose en langue vulgaire : Aretino et Guevara. On pourrait séparer ici l'épitre fictive de celle qui ne l'est pas, mais cette distinction est plutôt extrinsèque. Remarquons seulement que c'est l'Italie qui connaîtra le succès exceptionnel des *lettere volgari* de personnages connus, depuis le premier (1537) des six volumes de la correspondance de Pietro Aretino, suivis par tant d'autres que Montaigne annotera : *«ce sont grands imprimeurs de lettres que les Italiens. J'en ai, ce crois-je, plus de cent volumes» ; et* qu'en Espagne, après le *Marc Aurèle* (1528) de Fray Antonio de Guevara, traduit partout, un élan irrésistible lancera la lettre vers le roman. (3) Après Pétrarque, l'épître en vers latins, étendue à toute l'Europe, de l'Ecosse à la Croatie et la Hongrie. (4) L'épître poétique en langue vulgaire, cultivée peu après 1530 par Alamanni,

[7] J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, 1981, p. 63.

Marot, Gracilaso, Wyatt et Sá de Miranda. (5) La tradition, ininterrompue depuis les Grecs, de la théorie de la lettre : le *De conscribendis epistolis* d'Erasme (1522), les traités de Vives (1533) et beaucoup d'autres. (6) Les manuels de correspondance, qui abondent un peu plus tard, aprés 1560 et les *Segretari* italiens. (7) Les lettres insérées dans d'autres genres — Gargantua à Pantagruel, Hamlet à Ophélie, Don Quichotte à Dulcinée —, particulièrement le roman de chevaleries et le roman pastoral. Il faut souligner à cet égard l'impulsion donnée par le nommé roman sentimental espagnol de la dernière décennie du XV-e siècle — Diego de San Pedro et Juan de Flores —, traduit un peu partout, qui mène finalement au récit qui ne contient que la correspondance de deux amants, c'est-à-dire au premier roman épistolaire, le *Proceso de cartas de amores* (1548) de Juan de Segura.

On reconnaît immédiatement la combinaison de continuités et discontinuités qui marque l'histoire de la littérature. Il y a nettement récupération — *Palingenese* — dans le cas de la lettre poétique en langue vulgaire, ou *«épitre morale»*, qui suppose la redécouverte et l'imitation avant tout du modèle d'Horace. Par contre, les copieux traités théoriques ne sont que des variations sur la tradition grecque, dont de nombreuses traces se conservaient dans la correspondance de Cicéron, celle des Pères de l'Eglise, la *Rhétorique* de Julius Victor (IV-e s.) et *l'ars dictaminis* du Moyen Age. Et nous observons, entre les deux, quelque chose comme une marée montante, un accroissement ou une progression, dont l'élan se doit à l'Humanisme italien du XV-e, l'accès à la lecture d'un public plus vaste et les bénéfices des imprimeurs. Ces coïncidences s'éclaircissent, à mon avis, si nous tenons en compte que la correspondance est une patique sociale— ce que Frye appelle *radical of presentation*, au même titre que la narration ou la représentation mimétique — qui donne lieu a des genres littéraires variés selon les époques. Il y a superposition, à certains moments, de genre littéraire et moyen de communication.

Si les deux sectuers temporels que nous voulons mettre en rapport sont la Renaissance et l'Antiquité grecque — surtout les périodes héllenistiques —, il convient ensuite de dégager quelques options fondamentales et les résolutions caractéristiques de chaque secteur. Je me limiterai ici à deux interrogations.

La première procède de la distinction entre oralité et écriture. La question pour le moment est surtout théorique : quelle place doit-on faire à chacune ? Le *topos* principal pendant des siècles, et certainement au XVI-e, est que la lettre est la moitié d'un dialogue, ou une conversation entre amis absents. Erasme décrit : *«epistola absentium amicorum quasi mutuus sermo»*. Vives se passe du *quasi : «epistola est sermo absentium per litteras»*. Alain Viala cite la définition de l'auteur d'un manuel français du XVII-e, Vaumorière : *«un écrit envoyé à une personne absente pour lui faire savoir ce que nous lui dirions si nous étions en état de lui parler»*[8]. Certes la correspondance conserve un caractère pour ainsi dire primitif, dont chaque auteur de lettre fait l'expérience, comme s'il répétait le passage très ancien de la parole à l'écriture. La lettre, c'est déjà, si non la littérarité, l'alphabétisation — ce qui explique le foisonnement de manuels comme celui de Vaumorière. Il me semble — ce n'est qu'une hypothèse — que la Renaissance cultive cette ambigüité, qui est presque une mascarade ou tout simplement l'utilisation par l'écriture du ton et de l'insouciance de la conversation comme ressources techniques. Quant aux Grecs, il faut relire l'épilogue remarquable du *Peri hermeneias (De elocutione)* de Demetrius (II-e s.a. C. ?). Je cite sa réponse à Artémon, qui avait publié les lettres d'Aristote : *«Artémon, qui édita les lettres d'Aristote, dit que les lettres et les dialogues devraient être écrits de la même manière, car une lettre est comme un côté d'un dialogue. Il y a peut-être quelque chose dans ce qu'il dit, mais ce n'est pas tout. On devrait écrire une lettre avec plus de soin qu'un dialogue. Le dialogue imite l'impromptu de la conversation, tandis que la lettre est un exercice d'écriture et est envoyée à quelqu'un comme une sorte de cadeau»*.

Les Gres étaient fort conscients du caractère formel de la lettre, c'est-à-dire des nombreuses conventions qui guidaient la transition à l'écriture. Extension souple et libre de l'amitié, la lettre n'imitait pas le dialogue, sauf lorsqu'elle le citait. Ecrire n'était jamais parler. L'épitre d'Horace se distinguera d'autres poèmes en ce qu'elle se présente comme écriture et comme correspondance. Elle n'est pas, dans ce sens, lyrique ; ce qui fait justement sa force comme poésie.

[8] A Viala, «La genèse des formes épistolaires en français et leurs sources latines et européennes. Essai de chronologie distinctive (XVI-e—XVII-e s.)». *Révue de Littérature Comparée*, LV, 1981, p. 168.

Une seconde polarité comprend le document humain — soit privé, soit public — et la fiction. Je ne discuterai pas ici si cette différence est secondaire du point de vue du lecteur (peu importait pour lui si un certain correspondant de Cicéron fût réel ou si le Lucilius de Sénèque ne le fût pas) ; ni l'objectivité de la lettre non fictive, aussi douteuse que celle de l'autobiographie (composer une lettre c'est souvent se voir soi-même, se choisir, agir sur un avenir partagé avec le destinataire). Le fait est qu'en Grèce et aussi à Rome la littérarité de l'art épistolaire est jointe à une impulsion puissante vers la fictionnalité. A Athènes, comme en Egypte auparavant, la rédaction de lettres fictives fut déjà un exercice scolaire. L'époque hellénistique connaît la floraison des épîtres fictives d'Alciphron, Aelianus et Philostrate, qui seront rééditées pendant la Renaissance. L'énorme succès des *Héroïdes* d'Ovide à la fin du XV-e et début du XVI-e est bien connu : plus de quarante éditions paraissent avant 1500 et la version française de Saint-Gelais est éditée vingt fois entre 1500 et 1550. Ces poèmes, attribués à des personnages féminins d'origine littéraire — Didon écrit à Enée, etc. — presque quichottesques d'esprit, j'oserais dire, étaient à la fois des épîtres et des élégies ; d'où la *contaminatio* des deux genres au XVI-e siècle[9]. L'essentiel à cette époque sera, à mon avis, la contribution de la lettre à l'essor de la fictionnalité, dont j'ai résumé il y a un moment quelques étapes. Le lecteur des épîtres de Guevara, et aussi de celles d'Aretino, est déjà le liseur de romans. Je ne parle pas d'influences ou de filiations. La fonction de la lettre pendant la Renaissance est celle qui sera remplie peu après par le roman. Mais cette observation, qui dépasse les limites de mon exemple, exigerait una autre communication, ainsi que le cadre d'autres structures. C'est-à-dire de structures qui convoquent, autant que possible, les qualités de l'interhistoricité ; les choix en profondeur, l'émergence de valeurs contestées ou confirmées, la multiplication des dialogues.

Claudio GUILLÉN

CÎTEVA CUVINTE
DESPRE CLAUDIO GUILLÉN

Autorul studiului de față, Claudio Guillén, a făcut studii la Sevilla, apoi la Paris, unde a trebuit să se refugieze, spre sfîrșitul războiului civil spaniol, împreună cu tatăl său, marele poet Jorge Guillén. A fost lector la Universitatea din Köln, profesor la Princeton și la Harvard. În 1983 a înființat prima catedră de Literatură comparată din Spania, la Universitatea din Barcelona. Scrierile sale — între care *Literature as System*, Princeton, 1971 și *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, 1985 — privesc îndeosebi romanul picaresc, poezia spaniolă a «secolului de aur», teoria istoriei literare și a comparatismului.

Studiul încredințat spre publicare *Revistei de Istorie și Teorie Literară*, intitulat sugestiv *Vers l'interhistoricité (Spre interistoricitate)*, reprezintă comunicarea susținută de Claudio Guillén la cel de-al XI-lea Congres al Asociației Internaționale de Literatură Comparată (Paris, 20—25 august 1985).

Paul CORNEA

GENUL PROXIM ȘI... «DIFERENȚA HERMENEUTICĂ»

Intr-un eseu de mare popularitate de la începutul decadei a opta, Leslie Fielder — nume de referință în critica americană — făcea profeții demne de tot interesul privind post-modernismul ce își începea ascensiunea triumfală. Criticul prevestea, printre altele, o vreme conciliantă și înclinată spre relativism, decisă a stăvili reducționismele și intransigențele, ce durau de bune decenii în critică. Eseul lui Fielder — care se cheamă foarte sugestiv Cross the Border, Close the Gap *— vizează direct imanentismul autoritar de orientare estetică și anunță «*the Death of Art Criticism*». După aproape cincisprezece ani, nu-i greu de văzut că, în linii mari, critica post-modernistă i-a dat lui Fielder dreptate. În decada a opta au fost «deschise» multe frontiere și s-au durat peste prăpăstiile de odinioară*

[9] La *contaminatio* en réalité était triple — epître, élegie, satire poetique —, car chez Horace, comme fort souvent chez ses successeurs, l'épître est le contre-genre de la satire.

punți trainice. Ontologismele de orice nuanță și-au cam pierdut prestigiul în fața perspectivelor de Sens *și de* Consens *de* Text *și de* Context, *sau, cum se spune în critica americană cu o sintagmă sugestivă, de* words-in-the-world.

Și totuși... «cataclismul» estetismului are cel puțin un supraviețuitor. Din reduta sa idilică de la Woodbridge, în Connecticut, profesorul René Wellek — care numără cam tot atîtea decenii cît veacul — își apără cu încăpățînare pozițiile, știute de atîta vreme de noi. Într-un timp ce a cunoscut în cultură mai cu seamă certitudinea schimbării, criticul american nu ezită să meargă împotriva curentului, afișînd o utopică încredere în constante și în universalii, adică în stabilitate. În plină eră a «diferirii», ridicate la rangul de normă, René Wellek aplică netulburat tactica descoperirii genului proxim, *crede într-o obiectivitate ideală a literaturii și în necesitatea unui* Canon *de referință al gestului critic.*

În 1982, criticul și-a adunat în volum eseurile publicate în decada a opta. Cartea (The Attack on Literature and Other Essays, *The Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill), s-o spunem de la bun început, nu aduce nimic nou ; nu e atît interesantă cît semnificativă, aș zice. Prilejul ne îngăduie în schimb să raportăm pe René Wellek la o anume stare de spirit a criticii de azi. Autor de lucrări cu prestanță academică, profesor în rețeaua de elită a universităților de pe coasta de est, René Wellek și-a uitat adesea seninătatea olimpiană ca să se avînte în polemici, a știut să fie incisiv, malițios, inventiv. Eseurile reunite în ultima sa carte afirmă, poate mai tranșant ca altădată, încrederea nestrămutată a criticului în* identitatea de esență *a textelor recunoscute și acceptate de-a lungul timpurilor ca literatură ; întărește privilegiile acordate perspectivei estetice — chipurile singura «conformă naturii intrinseci» (sic !) a literaturii. Efortul de o viață al lui Wellek de a întemeia ontologic literatura, prin mijlocirea categoriei de Artă, se deslușește aici în adevărata sa tenacitate și amploare.*

Într-un domeniu atît de heteroclit și de supus schimbării istorice cum e literatura, criterii structurale sigure care să trasează ferm granițele dintre literar și non-literar nu s-au putut găsi, admite Wellek. Și, fiindcă în termeni «descriptivi» problema riscă să rămînă insolubilă, criticul ne propune să schimbăm perspectiva, să trecem de la structură la funcțiile *sale. Sîntem îndrituiți să anexăm literaturii orice text în care «*funcția estetică este predominantă*». Literatura e mereu aceeași, mai cu seamă, e literatură fiindcă stabilește de fiecare dată cu criticul același tip de raport : unul de evaluare, de valorizare estetică. Un punct în care criticul american se apropie de școala din Konstanz. Literatura e un fapt de conștiință, un efect perceptiv, nu o certitudine existențială, par să admită în consens ambele părți. Depinde însă cum concepem și cum situăm conștiința receptoare și ce fel de norme «discriminatorii» (cuvîntul îi este foarte drag lui Wellek) îi atribuim.*

Pentru discipolii lui Jauss, conștiința receptoare aparține unui orizont cultural și unui sistem colectiv de valori. Ea se ghidează după norme și repere omologate social și parafate istoric. Judecățile sînt deci emise cu conștiința relativității istorice, *implică distanțarea (stabilirea unei «diferențe hermeneutice», cum zice H. G. Gadamer) față de alte interpretări. În fiecare orizont istoric, literatura oferă răspuns unor întrebări diferite.*

Wellek, în schimb, îl scoate pe critic din orizontul său istoric. Eliberat de presiunea timpului, el e înarmat cu o capacitate absolută *de discriminare. Criteriile nu mai sînt aduse din afară : le stabilește chiar opera (?!). Propozițiunea-cheie a esteticii lui Wellek sună astfel :* «The object is by its nature value-charged» *(Prin natura sa, obiectul e dotat cu valoare). Pe căi ocolite, criticul s-a întors în punctul de pornire ; căci funcția e doar un tertip, prin care structurii i se atribuie* valoare-în-sine. *În loc a se deschide spre o spirală hermeneutică creatoare de noi perspective, cercul se închide. Evaluarea e un gest de* recunoaștere, *nu de* surpriză. *Valoarea e o idealitate obiectivă, iar optica lui Wellek se arată* transistorică *și* transculturală.

Cu referire la o carte în care se invocă în repetate rînduri istoricitatea noțiunii *de literatură, întocmindu-se documentate inventare de sensuri și nuanțe, afirmația poate părea hazardată. Dar între noțiunea ca atare și practica pe care o reprezintă există un decalaj serios. În accepția sa generică, modernă,* termenul *de Literatură datează istoric și e posterior procesului creator de texte recunoscute ca «literare». În anumite limbi vocabula lipsește și astăzi, fiind suplinită cu succes de etichete ale subdiviziunilor sale. Probată de destinul sinuos al numelor sale, diversitatea istorică a domeniului e, pentru Wellek, un simplu stimulent care*

stîrneşte vigilenţa esenţialistă, justificînd căutarea îndîrjită a constantelor. Ontologismul criticului dobîndeşte astfel şi un iz compensator.

Teoretician complet, René Wellek dublează totdeauna perspectiva asupra obiectului de una asupra actului critic. Să-l urmărim, deci, şi noi.

Opera, declară Wellek, poate fi privită dinăuntru ca şi dinafară, ca să-i descoperim structura şi să-i atribuim un sens. În consecinţă, diferenţele tradiţionale, — stabilite încă de Aristotel — între poetică şi hermeneutică (adică între descriere şi explicare, pe de o parte, înţelegere şi interpretare, pe de alta) dispar. În ciuda declaraţiilor sale conciliante, Wellek simpatizează evident cu poetica şi mai puţin cu hermeneutica; e mult mai aproape de New Criticism decît de mitocritica lui Northrop Frye. Ba chiar strîmbă din nas cînd vorbeşte de «aşa-zisa» (sic!) şcoală de la Geneva care «sacralizează» textele, introducînd în ele (în loc să «extragă»!!) sensuri noi şi surprinzătoare. Pe Paul de Man, hermeneut de prima mînă, interpret cu vederi pluraliste, Wellek se face a-l uita în bilanţurile sale. Nici ceilalţi trei din «echipa» de interpreţi de la Yale (J. Hillis-Miller, Geoffrey Hartman şi atît de înzestratul Harold Bloom, personalitate ce domină azi scena critică americană), nu se bucură de mare trecere. Ei sînt grabnic îngropaţi sub un morman de etichete convenţionale care (tot vorba lui Wellek) nu «discriminează» mai nimic. Cu atît mai aproape îl simţim pe profesorul american de Leo Spitzer, care afirmă neted, împotriva tuturor hermeneuţilor, că sensul este unic, diverse fiind doar metodele prin care avem acces la el.

Pentru Wellek, gestul critic nu e niciodată «liber», ci subordonat unui scop explicit: judecata estetică. Nefiind produsul unei proiecţii istorice şi relativizate, Valoarea e «depozitată» în anumite calităţi ale textului, pe care criticul e dator să le ilumineze. Sursa îndepărtată a unui asemenea mod de a gîndi o descoperim, fără dificultate, în criticismul kantian — temeiul tuturor ipotezelor privind «literatura ca atare» sau «literatura ca artă». Vorbind pentru întîia oară de o categorie de «produse» umane care reclamă exersarea unui tip special de atitudine şi de judecată, Kant prefaţa înclinarea imanentismelor de a întemeia funcţia axiologică în autonomia formală a obiectului artistic. De altfel, în decursul anilor, Wellek s-a oprit în repetate rînduri la Kant şi la posteritatea sa critică.

Nu e de mirare, aşadar, că Wellek îşi ia distanţe semnificative faţă de membrii Opojazului. Orientarea lor e suspectată de «determinism», trădînd credinţa într-un Zeitgeist, altfel zis într-o «necesitate cultural-istorică». Lui Wellek nu-i place deloc orizontul transindividual în care formaliştii plasează creaţia. Nu se împacă nici cu ideea că seria formală (Genette ar fi zis arhitextul) e o verigă a legăturii dintre Text şi Context, susţinînd pe primul, cel puţin în parte, bunului plac al creatorului. În doctrina formalistă, Wellek descoperă cu îngrijorare o ipoteză privind condiţionarea istorică a formei însăşi. Or, asta înseamnă, pur şi simplu, o întronare a relativismului tocmai acolo unde el visează o domnie a certitudinilor absolute. «The concept of time that underlies such a formulation seems to me mistaken» (Conceptul de timp, implicat într-o formulare ca aceasta, mi se pare o eroare). Formaliştii, conchide neînduplecat René Wellek, n-au putut evita pericolele relativismului istoric, care «conduce în estetică la anarhie şi la nihilism» (?!)

Am vorbit pînă acum doar despre ce susţine Wellek. N-ar fi lipsit de interes să vedem şi cum o face. La urma urmei, tonul face muzica! În Theory of literature, Concepts of Criticism sau Discriminations ca să nu mai vorbim de ultima carte, tonul lui Wellek e categoric şi lipsit de nuanţe. Din anii '49 încoace, profesorul american practică neabătut o critică Autoritară. Are, de pildă, mare slăbiciune pentru vocabule precum «statornicit», «prestabilit» (deşi nu ni se spune niciodată de cine şi în baza cărui drept). În consecinţă, îi displac profund încercările «eretice» de definire a literaturii: adică acelea întreprinse «in ways contrary to established usage» (pe căi ce contravin uzanţelor prestabilite). Panoramele, synopsis-urile, bilanţurile pe care le întocmeşte de cîte ori are prilejul, seamănă cu nişte comunicate de presă care ne ţin la curent cu punctul de vedere «oficial» asupra criticii şi, mai ales, asupra criticilor. Pentru argumentele şi punctul de vedere al confraţilor, Wellek nu are răbdare şi uneori nici înţelegerea ce se cuvine. Pe Käte Hamburger, de pildă (autoarea renumitei şi solidei lucrări Die Logik der Dichtung) Wellek pur şi simplu n-o înţelege; nu sesizează perspectiva pragmatică din care autoarea separă modul liric de cel ficţional, drept categorii

tipologice ale discursului. (În anii din urmă, într-un alt context, Genette reia și el distincția între discursul direct și cel mediat de o reprezentare — în termenii lui Aristotel, diegesis).

De ținută autoritară, critica lui Wellek e și... discriminatorie. *Autorul procedează prin eliminare și urmărește să-și reducă la tăcere adversarii. Unul cîte unul, oponenții sînt chemați la lecție și somați să răspundă, în cît mai puține cuvinte, la întrebarea încuietoare :* Ce e literatura ? *(Sau, după împrejurări,* Ce e un poem ?) *În catalogul său, profesorul notează apoi cu încîntare : «quite unsatisfactory», eventual «absurd». După ce dă note la purtare confraților și împarte interpretările criticii în* bune *și* rele, adevărate *și* false, *Profesorul ne oferă totdeauna Răspunsul (singurul «posibil», «admisibil», «adevărat» și, în orice caz,* «prestabilit») : *el ne vorbește despre un* situs ontologic *al operei și definește poemul ca o «structură de norme».*

Într-o vreme de deplasare a distincțiilor ferme și a dichotomiilor tranșante, Wellek ține la topografii riguros întocmite și la frontiere inexpugnabile. În fine, în plină eră pluralistă, el se arată neînduplecat. Și nu e de mirare că, în decursul anilor a rămas, monist, *o țintă sigură de atac a relativiștilor, iar numele său a fost adesea implicat în polemici.*

O statornică adversitate l-a opus pe Wellek lui Kenneth Burke : coleg de generație, devotat al studiului literaturii în Context *(de fapt, în cele mai diverse contexte) și al* pluralismului, *tot atît cît Wellek cauzei contrare. De-a lungul deceniilor, Burke a scris cărți de referință, intrate în conștiința criticii de pretutindeni. Să amintim doar binecunoscutele* A Grammar of Motives ; A Rhetoric of Motives ; The Philosophy of Literary Form : Studies in Symbolic Action *și* Language as Symbolic Action : Essays on Life, Literature and Method. *Și totuși Wellek nu s-a sfiit să vadă în el un exibiționist. În cărți și în articole, scrise în focul polemicii, s-a înverșunat să-l denunțe drept saltimbanc al criticii, nelipsit, ce-i drept, de anumite «daruri». S-a aplicat să-i facă «portrete» acide, prezentîndu-l ca pe o oaie rătăcită de pe calea «serioasă» și «dreaptă» a criticii.* (Kenneth Burke and Literary Criticism, *în* Sewanee Review, *79, 1971).*

Polemist redutabil și as al condeiului, Burke nu s-a lăsat mai prejos. I-a răspuns în articole pline de culoare și vervă, făcute să atragă atenția și să stîrnească simpatie în rîndul confraților. În As I Was Saying... (După cum spuneam...), Michigan Quarterly Rewiev, *11, 1972 și apoi în* Dancing with Tears in My Eyes (Dansînd cu ochii înlăcrimați), Critical Inquiry, *1, 1974, — în care îl atacă «oblic», într-un dialog cu W. C. Booth — Burke îl acuză pe René Wellek de obtuzitate și ce altceva s-ar putea spune despre un critic care refuză să admită că punctul său de vedere e doar* unul *printre atîtea altele, — la rîndul lor acceptabile — și asta în* beneficiul, *nu în* paguba *literaturii ?*

Hotărît lucru, Wellek nu se numără în rîndul criticilor doritori să dialogheze, de la egal la egal, cu literatura. Vocea sa se dorește umilă și supusă în fața textului ; un simplu ecou. Așa cum zice Norman Holland, într-o carte dedicată puterilor lecturii — 5 Readers Reading (Cinci cititori, citind) — *Wellek înconjoară tranzacția estetică cu o aură aproape mistică. Literatura e cocoțată pe un piedestal, de unde, interpretul, modest și smerit, nici n-o mai poate zări.*

Revenind, în final, ce ne spune René Wellek despre literatură *și despre* comentariul *critic ?*

Pe terenul creației, lui Wellek îi displac, pe bună dreptate, paradigmele apocaliptice și eschatologia modernistă. Numai că, în 1982, îi apare cartea, replica sa vine tîrziu și polemica nu mai are obiect. Căci, de aproape un deceniu, post-modernismul nu mai vorbește de moartea literaturii, ci anunță, triumfal, renașterea ei.

Pe cel al comentariului, în plină vreme a relativismului, *el practică o critică* dogmatică. *Termenul îl folosește Todorov în ultima sa carte,* Critique de la critique *(Seuil, nov., 1984), în care face apologia căii de mijloc sau a «dialogismului» (a dialogului, adică, între critic și text).*

La antipodul școlilor dorind să absolutizeze capacitatea structurantă și creatoare de sens a cititorului și criticului, încrederea nedezmințită a lui René Wellek în imanența literarității rămîne, totuși, într-un fel, reconfortonată. Criticul «com-

pensează» stabilitatea precară a literaturii, construind o frumoasă Utopie metodologică. Și, poate, nu se înșeală întru totul...

Dincolo de virtual-infinita deschidere a literaturii, în nesleita sa capacitate de a fi mereu alta, bănuim un ce integrator, o constantă. Ea transcende schimbarea și, în același timp, o face posibilă.

Diferența hermeneutică presupune, neapărat, un Gen Proxim.

Monica SPIRIDON

«TABLA DE LEGI» A LUI WELLEK

Ca și toate celelalte cărți publicate pînă azi de René Wellek, The Attack on Literature and Other Essays *se înscrie într-o succesiune de idei urmărite cu o admirabilă consecvență de-a lungul unei vieți și, ca și fiecare dintre celelalte, deschide și ea o perspectivă spre studiile care o vor urma. Altfel spus,* The Attack on Literature *exprimă explicit poziția estetică de pe care au fost concepute cărțile anterioare ale autorului, și în special* parti pris-*ul care a fundamentat* A History of Modern Criticism *(din care au apărut, cum se știe, primele patru volume), dar și atitudinea implicată în* Concepts of Criticism, Confrontations *și* Discriminations. *Prin cîteva studii de istorie a ideilor literare publicate acum* (The New Criticism : Pro and Contra, American Criticism of the Sixties, Russian Formalism) *cartea deschide perspective estetice asupra următoarelor volume anunțate din* Istoria criticii literare moderne : *cel de al V-lea, care va fi dedicat criticii engleze și americane de pînă la 1950 și cel de al VI-lea, dedicat criticii europene din aceeași perioadă.*

Cînd abordează o problemă literară, fie că e vorba de definirea conceptului de literatură (The Attack on Literature), *a ficționalității sau a literarității* (Literature, Fiction, and Literariness), *de cercetarea raportului dintre poetică, interpretare și critică* (Poetics, Interpretation and Criticism) *fie că redeschide vechea discuție în legătură cu imperativele axiologice ale actului critic* (Criticism as Evaluation), *Wellek se conformează unei scheme de gîndire care ne-a devenit familiară, căci o întrebuințează în toate cărțile sale : expune mai întîi, cu o logică fără fisură și o impecabilă informație, istoria conceptului, pentru a-și exprima abia apoi atitudinea critică față de ideile altora. Puterea de sinteză și cinstea intelectuală ireproșabilă sînt cele dintîi dintre multele calități ale istoricului ideilor, și, după cum știm, ele au fost omologate imediat prin succes la nivel mondial* (Teoria literaturii, *semnată împreună cu A. Warren, i s-a tradus în 22 de limbi). Un singur exemplu : ca să definească noțiunea de literatură (altfel decît în mult tradusa carte), Wellek deosebește patru direcții în care se poate orienta interpretarea :*

— Literatura considerată fără discriminări în ce privește subiectul ei, dar cu implicarea conceptului de calitate estetică, intelectuală, morală sau politică ;

— Literatura în sfera căreia sînt cuprinse și toate scrierile istorice, politice, filosofice, critice, didactice care nu ating nivelul necesar pentru a fi incluse într-o literatură națională ;

— Literatura considerată ca literatură imaginativă, corelată cu conceptul de «ficționalitate». Acest înțeles descriptiv include și ficțiunea proastă, tot ceea ce numim subliteratură, care poate fi studiată ca document social pentru istoria gustului public ;

— În sfîrșit, literatura ca domeniu al imaginarului, în care domină funcțiunea estetică.

Sînt citați, dintre autorii din ultima vreme (care circulă și la noi, fiind însă — oare de ce ? — mai puțin citați), Bennison Gray, The Phenomenon of Literature, *1975, Paul Hernadi editor,* What is Literature ?, *1978, numărul special din 1973 al periodicului* New Literary History, *Horst Rüdiger,* Literatur und Dichtung. Versuch einer Begriffsbestimmung, *1973, Helmut Kreuzer,* Veränderung des Litera-

turbegriffs, *1975*, *András Horn*, Das Literarische, *1978 plus Scribner*, *cu utilizatul său* Dictionary of the History of Ideas, *1973*. *Sînt comentate mai pe larg opiniile lui Gottfried Gabriel*, Fiktion und Wahrheit, *1975*, *Käte Hamburger*, Wahrheit, und aesthetische Wahrheit, *1979 și* Logik der Dichtung, *1957*, *I. A. Richards și ale urmașului său Thomas C. Pollock și alții. După cum se vede, spațiul predilect de selecție îl constituie, ca și pînă acum, țările de limbă engleză și germană.*

Am dat un exemplu pentru a demonstra cît de îndatorați îi sîntem lui Wellek; chiar dacă nu toată lumea (de fapt, din ce în ce mai puțini) aderă la poziția lui teoretică explicită, aproape toată lumea învață de la el și se străduiește, după puteri, să-i urmeze rigoarea metodologică.

Wellek nu vede conceptele literare, oricare ar fi ele, decît ca pe membri ai unei deveniri istorice, ca etape tranzitorii ale unei succesiuni cu variabilitate ciclică. De unde entuziasmul foarte ponderat în fața noutății (după el, istoria criticii nu e decît «o lungă dezbatere asupra cîtorva concepte contestate»). Eruditul întîmpină noutatea cu zîmbetul sceptic al celui care recunoaște mereu aceeași Janetă sub altă bonetă. De exemplu, în atît de răspîndita teorie a lui Gadamer privind fuziunea orizonturilor de așteptare, pe care și-a întemeiat Jauss conceptul de istorie literară ca istorie a lecturilor posibile, Wellek recunoaște imediat vechea teorie a variației gustului, inclusă dintotdeauna în istoriile culturale. Obiecția nu e deloc minoră, dovadă că un studiu provenit din cercul de influență al lui Jauss (dar necitat de Wellek) o discută foarte serios: Gunter Grimm, Einführung in die Rezeptionsforschung, *in vol.* Literatur und Leser, Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke, *Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1975.*

Pe ce poziție se situează, în fond, Wellek? El se situează fără sfială pe vechea poziție kantiană a judecății de valoare ca judecată fără concept, la care se adaugă intuiționismul lui Croce. Pentru ce pledează Wellek? Pentru judecata estetică bazată pe gustul și intuiția criticului, pentru conceptul de literatură ca sistem de valori estetic ierarhizate. Dacă judecăm bine, poziția aceasta aparent anacronică reprezintă de fapt singura permanență în istoria conceptelor critice. Veche poziție, inexpugnabilă poziție.

Pentru că niciodată pînă acum Wellek nu și-a expus atît de clar ca în aceste studii opțiunea teoretică, ne-a făcut plăcere să extragem tabla lui de legi, crezul care i-a dictat selecția și organizarea materialului din toate cărțile, dar mai ales în Istoria criticii literare moderne :

«Dubiile pe care le avem în legătură cu limitele exacte ale literaturii nu pot estompa diferența între artă și non-artă, între arta mare și arta proastă».

«Literatura poate fi o sursă pentru orice fel de documentație. Dar ca să fie o operă de literatură imaginativă, ea trebuie să fie dominată de funcția estetică».

«Ficționalitatea rămîne o caracteristică distinctivă a oricărei literaturi imaginative, chiar a celui mai prost roman».

«Literatura e caracterizată prin dominarea funcției estetice. Se poate aduce imediat obiecția că nimeni nu poate defini funcția estetică, dar cred că reflectînd puțin vom vedea că există o experiență estetică indusă de o operă de artă și că putem să recunoaștem dominația ei într-un text. Frumusețea nu mai e un termen la modă, dar e sigur o experiență definită și care poate fi descrisă PRIN CONTEMPLAREA oamenilor, animalelor, plantelor, peisajelor, și prin EXPERIENȚA ARTELOR».

«Așa cum există adevăruri logice și matematice, de tipul doi și cu doi fac patru (...), adevăruri care sînt irefutabile, tot așa există și STANDARDE ESTETICE CARE SÎNT COERCITIVE».

«Ceea ce ne trebuie e o axiologie, o știință a valorilor literare. Pe scurt, NE TREBUIE CRITICĂ LITERARĂ».

Valorile pot fi sesizate numai printr-un act de contemplare. Aceste valori sînt create într-un act liber al imaginației, ireductibile la condițiile limitative care privesc izvoarele, tradițiile, circumstanțele biografice și sociale.

Înarmat cu aceste principii, foarte greu de păstrat totuși în puritatea lor atît de simplă, convins de necesitatea imperioasă a unei critici literare întemeiate pe gust și capacitate de contemplare (și în ziua de azi, ca să mai ai curajul să proclami plăcerea frumuseții trebuie să fii un Wellek sau un Barthes la sfîrșit de carieră) marele istoric al conceptelor, care și-a inaugurat studiile cu acea pledoarie care demonstra încrederea în istoria literară ca istorie a valorilor și care era

The Rise of Literary History, *sfîrșește acum, cînd a trecut pragul celor 80 de ani, confesîndu-se*: «Croce și Ker au dreptate. Nu există progres, nu există dezvoltare, nu există istorie a artei, numai o istorie a scriitorilor, instituțiilor și tehnicilor. Este, cel puțin pentru mine, sfîrșitul unei iluzii, prăbușirea istoriei literare».

Cînd un om ca Wellek își mărturisește o astfel de deziluzie, toți cei ce trudim sperînd pe cîmpul istoriei literare ar trebui să cădem pentru multă vreme pe gînduri.

Roxana SORESCU

SPRE O ISTORIE INTERNĂ A LITERATURII

(II)

Se discută, în general, foarte puțin despre rolul istoriei literaturii în orientarea procesului însuși al creației literare. Ea conține modele deja clasicizate sub exigența normelor estetice. Scriitorii epocii moderne au fost, involuntar, influențați de normele valorii. Ei au scris avînd, cum s-a spus, o «imaginație cultivată». Plecînd de la alte opere, artiștii le-au rescris mereu *altfel*, fără să-și compromită originalitatea. Împrejurarea stimulării creativității e prezentată sugestiv de Baldensperger: «*Mișcarea literară care se datorează inadaptaților ne apare adesea sub forma unei neliniști a artistului care găsește locurile ocupate... sau care are, dinaintea unei încercări anterioare pe care o găsește insuficientă, intuiția unei folosiri superioare a acelorași elemente*» (s.n.)[9]. Distanțîndu-se programatic de exemplele anterioare, autorii s-au înscris într-o istorie. Distanța înseamnă un plus de creativitate. «*Tocmai notele distinctive, care înăbușe tipicul*», scria Călinescu, «*constituie caracterul conceptului istoric*». Acesta trebuie să fie mereu «*altfel*», «*die Andersartigkeit*», «*altfelitatea*» fiind «principiul său»[10]. Fără aceste acte de dependență și independență nu s-ar crea acel *continuum* intern al literaturii naționale și universale. Ideea operei desăvîrșite, model formativ[11] de reluat etern într-o durată nelimitată a literarului face astăzi obiectul unor extinse contribuții de ordin estetic. Însă din nou constatăm că ideea nu e nouă. Ea apare mai întîi în «poeticile» antice, aceste estetici, istorii literare și teorii literare *in nuce*. Sînt «poeticile» vechi și prime exerciții de istorie literară, în măsura în care evaluează critic și selectează valorile estetice prime prezentate — însă expres — *per exemplum* pentru o anumită dominantă a lor. Aristotel, în *Poetică*, îl selectează pe Homer după criteriul estetic al *ritmului* și *dramatismului* povestirii din *Iliada*, pe Arhiloh pentru *metrul poeziei* cerut de mînia temperamentală a poetului, pe Eschil pentru că a dat reguli teatrului grec, iar pe Euripide îl selectează ca pe «*cel mai tragic dintre poeți*». Nici un amănunt biografic sau de epocă nu-l reține pe Aristotel, scriitorul e etichetat, iar opera lui considerată ca valoare exemplară și perenă. Foarte preocupat de contribuția la înnoirea neîncetată a limbii (istoric deci), Horațiu îi cita, pentru acest merit, pe Plaut și Virgil. Cînd și delectează și instruiește, opera «*trece marea și poartă departe, peste veacuri, gloria scriitorului*». A delecta și a instrui, formă și idee, sînt așadar vechi, foarte vechi criterii de selecție în literatură, adoptate de istoria literaturii ca semne ale valorii și implicit ale duratei «peste veacuri».

Metoda istorică de la care se revendica Lanson în teoria pe care o compunea asupra științei istoriei literaturii (*Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris, 1925), tîrziu, la trei decenii după publicarea tratatului (1894), era de altfel, și singurul mod de organizare a materiei studiate din perspectiva procesualității ei. Istoricitatea, fiind cel dintîi principiu normativ al unei științe care urmărește dezvoltarea unei forme de manifestare a spiritului — în cazul nostru literatura — este inevitabilă. *Istoria* literaturii e de neconceput fără axa diacroniei. Se poate constata de altfel că metodele psihanalitică, fenomenologică sau structurală n-au putut

[9] Fernand Baldensperger, *Literatura. Creație, succes, durată*, Univers, București, 1974, p. 123.

[10] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 163.

[11] Luigi Pareyson, *Esnetica. Teoria formativității*, Univers, București, 1977, p. 191.

fonda, separat, tomuri monumentale. Ele au sfîrșit prin a se subsuma, ca simple instrumente analitice, metodei istoriste. În afara principiului cronologiei nu mai vorbim de *istoria* literaturii, de legăturile organice ale unei opere cu tradiția și posteritatea. E instructiv să invocăm convingerea lui Bahtin care, împotriva formaliștilor, nu concepea valoarea estetică decît în istoricitatea ei: *«Istoria nu cunoaște serii izolate: o serie izolată, ca atare, e statică, alternanța aspectelor într-o asemenea serie nu poate fi decît o dezmembrare sistematică sau pur și simplu o dispunere tehnică a seriilor, dar nicidecum un proces istoric; numai stabilirea unei interacțiuni și a unei condiționări reciproce a seriei respective cu altele creează o concepție istorică. Pentru a intra în istorie, trebuie să încetezi a fi numai tu însuți»* [12]. Izolarea, chiar a capodoperei, taie legăturile și întîrzie integrarea valorică. Dificultățile de metodă pe care și le arunca în față Lanson nu erau poate decît un mod de a atrage atenția asupra complexității muncii istoricului literar și de a acoperi sentimentul de inconfort încercat de acesta, silit să recurgă la metoda istoricului societății, el însuși sclavul cronologiei. Și Călinescu a întîrziat mult în comentariul, de alură filosofică însă, al metodei istorice (distinct folosită în istoria societății față de istoria literară), dar mai mult pentru a se convinge că e calea singură de urmat și că în interiorul ei originalitatea istoricului literar are nesfîrșite posibilități de desfășurare. Din observația sa că *«nu istoria literară este totul, ci istoricul literar..., un om de o mare capacitate intelectuală»*, rezultă că varietatea foarte mare de istorii literare pînă azi realizate se datorează unei instanțe axiologice subiective și irepetabile în forme identice. Privind subiectivitatea interpretării, timid acceptată de Lanson, Călinescu o apără cu argumente filosofice, plecînd de la clasica propoziție kantiană. Refuză ideea că solipsismul ar fi o primejdie reală pentru istoric și cu atît mai puțin pentru istoricul literar. În cazul celui din urmă, mai ales, metoda istorică rămîne schemă inexpresivă, de pură linearitate, dacă nu se realizează privirea unificatoare și nu se operează judecăți de valoare, condiția însăși și sensul istoriei literare, știință cu funcție axiologică. Pentru sensul ei complet și actual, definiția călinesciană a istoriei literare se impune atenției: *«Istoria literară se aseamănă cu istoria generală prin aceea că, deși nu poate fi compusă decît de un critic formulator de valori, ea are nevoie de un cap epic care să scrie o epopee (fie de forme, fie de destine personale). Nu trebuie să pară un paradox că în istoria literară sînt mai puțin importanți scriitori în sine, cît sistemul epic ce se poate ridica pe temeiul lor... O istorie literară are un început și un sfîrșit și de aceea un istoric nu poate continua pe altul, precum Virgil nu a continuat pe Homer. Fiecare scrie o istorie de la nivelul din care vede nexul epic... O istorie a literaturii e o adevărată „comedie umană" luînd ca pretext scriitorii»* [13]. Călinescu nu ignoră — precum formalismul rus contemporan cu el — insinuarea autorului în operă. Pentru considerarea prezenței acestuia în propria creație, pledează în critica noastră actuală Eugen Simion [14].

Situarea istoricului literaturii (naționale) în interiorul fenomenului studiat nu înseamnă cîtuși de puțin ignorarea celorlalte manifestări ale spiritului uman: alte arte, filosofia, estetica generală și categoriile sau conceptele esteticii literare, istoria societății, psihologia generală și etnopsihologia etc. Trecerea activ-receptivă prin toate acestea și, în plus, experiența lecturilor din literatura universală, în baza cărora descoperă influențele modelatoare și faptele de convergență, îi legitimează investitura istoricului literar și îi sporește existența critică. În cadrul metodei istorice și pentru ca ea să capete substanță, demersul istoricului literar trebuie să fie metodic și creator de sistem. Construcția lui presupune ordinea celor trei gesturi fundamentale: lectura textului, evaluarea și integrarea lui. Lectura, făcută din unghi asociativ, devine comparatistă pe multiple planuri. Simultan, opera e raportată la întregul creației unui scriitor, la genul pe care îl reprezintă în cultura națională și universală. Opera, deci, e văzută ca parte a unei serii de sisteme concentrice, ea însăși un sistem. Cititorul profesionalizat, care este istoricul literar, are capacitatea de a se pune în situația textului, realizînd o dublă trăire: o dată refăcînd, intropatic, în imaginar, actul creator, în al doilea rînd el produce o actualizare a textului, adus aici și acum. În funcție de supunerea textului la actualizare, care înseamnă și verificarea rezistenței la proba timpului, se creează premisele evaluării. Dacă lectura e analitică, evaluarea e încoronarea ei sintetică. Valorizarea legitimează selecția și reclamă, mai departe, necesitatea

[12] M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Univers, București, 1982, p. 57.
[13] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 186—187.
[14] Eugen Simion, *Întoarcerea autorului*, Cartea Românească, București, 1981.

integrării valorii în istoria literaturii. Mai mult decît oriunde, în acest ultim moment se impune alianța desăvîrșită a criticului cu istoricul literar. Privirea unică realizează sinteza valorii particulare din perspectiva universalului. Comparația intertextuală, din ce în ce mai des practicată în ultimul timp, deschide cîmp fertil observațiilor de natură să fixeze participarea textului particular la textul universal. Poate fi acesta încă un criteriu de valorizare a operei ca noutate, prin raport cu alte opere din aceeași serie tematică sau serie ca gen literar și stil. Marile modele universale, capodoperele, nu trebuie închise prin canonizare, în propria lor desăvîrșire. Valoarea lor crește cu cît sînt mai active în a incita fantezia creatoare a posterității. Și ar fi de ajuns să amintim de James Joyce *(Ulise)* și Eyvind Johnson *(Răcoarea țărmurilor)*, care au rescris, fiecare în alt mod, *Odiseea*; cel dintîi prin reluare aluzivă a unor motive, al doilea ca repovestire poetică și oarecum demitizantă. Cum se vede, se reiau adesea, la distanțe apreciabile de timp, modele mai vechi, figuri de gîndire și figuri de limbaj, semne ale continuității. Ele sînt recunoscute totuși în prefacerile ulterioare, oricît de originale ar fi. Valorile vechi sînt detronate ca relative, cu toate acestea urmele lucrurilor vechi se recunosc în cele noi.

Originalitatea e un criteriu operant în istoria literaturii, dar noutatea, deși apare ca opoziție, nu înseamnă totuși abandonarea absolută a tradiției, cît rescrierea ei. Are și literatura o *«entelehie»*, ascunsă în năzuința spre perfectibilitate. Fără să fie reglementate de legi, și fără să aibă o ritmicitate anume, schimbările în literatură sînt pe cît de imprevizibile tot pe atît de așteptate. Tradiția se recunoaște în așa numiții *topoi*, prezenți în toate literaturile, europene de exemplu, de la antichitate pînă azi. A judeca opera din perspectivă istorică înseamnă a distinge tradiția de inovație. Rămîne actuală obligația istoriei literare de a marca atît continuitatea, cît și ruptura. Dialectic, ruptura relevă continuitatea și continuitatea implică ruptura. Se recunoaște astăzi că genurile rămîn categorii de continuitate, dar în interiorul lor se produc neîncetate schimbări [15]. Permanențele stăruie însă și dincolo de forme, în subteranele fenomenului literar. Studiile intertextuale ar putea să pună la îndemîna istoriei literare concluzii importante asupra puterii creatoare, a unui scriitor, de a transforma modele anterioare. Pe fondul continuității sau coerenței interne a literaturii, discontinuitatea e provocată exact de elementul diferențial realizat de un curent ori de un scriitor. Aspirația spre originalitate rămîne factorul dinamizant al literaturii, iar transformarea ei în valoare (ca idee și stil) e înregistrată în istoria literaturii. Orice operă literară mare «arde» în ea alte opere, făcîndu-le să renască în forme noi. Fiecare moment de discontinuitate sporește ramificațiile ca sens și expresie ale literaturii. Studiile intertextuale, direcție nouă în care se poate dezvolta știința literaturii, pot pune în lumină «mecanismul» intern al dezvoltării literaturilor naționale pe fondul general al literaturii universale. Pe astfel de studii s-ar putea întemeia și mult așteptata istorie generală a literaturilor lumii.

Mutarea centrului de interes de la datele exterioare spre interiorul fenomenului literar va deschide metodei istorice posibilitatea de a se reînnoi ca profunzime și sens. Înnoirea metodei face parte din evoluția naturală a istoriei literare. Orice menținere artificială a ei în forme vechi nu poate decît să-i împuțineze energia și s-o anihileze, în cele din urmă. Dacă astăzi, din ce în ce mai mult, se contestă lansonismul e pentru că își limita privirea, temătoare să nu cadă în subiectivitate, mai mult la datele extrinseci ale faptului literar ordonat cronologic. Această ordine însă nu spunea prea mult despre structura și esența valorii literare, rămasă neanalizată și neintegrată în procesul evoluției substanțiale a literarului, după cum nu se relevau acțiunea sau funcția activă a valorii, rolul ei de a genera, prin opoziție, alte valori. În concepția actuală, istoria literaturii trebuie să realizeze acest *continuum* intern, să schițeze rețeaua legăturilor intime generatoare de nou. Aceasta e cea dintîi și cea mai importantă problemă a acestei științe aplicate pe un obiect atît de generos în mobilitatea lui. *Variabilitatea internă a literaturii* e, în fapt, obiectul istoriei literare, micile sau marile schimbări observate în ordine diacronică și sincronică (înainte și lateral). Studiul variabilității în literatură, ca obiect principal al istoriei literaturii era propus încă din deceniul al treilea, de Tînianov. Fiind un studiu din perspectivă istorică, în cadrul lui se disting două obiective principale: *«studiul genezei fenomenelor literare și*

[15] Manfred Gsteiger, *Les modèles en histoire littéraire et le paradigme*, «Etudes de lettres», *Revue de la Faculté des lettres*, Université de Lausanne. 3, 1983.

studiul variabilității literare, adică al evoluției seriei». Văzută ca sistem, literatura are funcții și forme schimbătoare, corelate cu «dominantele» epocilor. E tocmai ce sugera prin structură istoria literară călinesciană. Opera, nici chiar cea contemporană, teoretiza Tînianov, nu poate fi studiată izolat de sistemul general al literaturii, un întreg care supune partea unor serii de comparații ce-i relevă noutatea. Și asta pentru că : *«existența unui fapt ca fapt literar depinde de calitatea sa diferențială»* [16]. E genul proxim și diferența specifică, dacă ne-am exprima în termenii cei mai generali. Mai vorbește Tînianov, ca și Vinogradov, un alt formalist, despre preocuparea fundamentală a istoriei literaturii care ar privi *«substituirea sistemelor».* Sistem fiind pentru ei și o operă literară și o perioadă sau un curent literar. Substituirea ar fi cauzată de schimbările produse în discursul literar, schimbări ce vin în raza de studiu a istoriei literare. Cum ritmul variabilității în istoria fenomenului literar nu este egal (poate fi accelerat sau încetinit), iar evoluția înseamnă revoluții la intervale mai mari sau mai mici, spiritul istoricului literar trebuie să fie foarte activ în semnalarea lor.

O istorie internă a literaturii, urmărind variabilitatea discursului și formelor literare, va fi refractară oricărei periodizări rigide și mai ales modelului clasic împrumutat de la istoria societății. Orice împărțire poate apărea ca arbitrară sau superfluă în momentul în care studiul intern al literarului caută argumentele (în funcție de forme) continuității paradoxal asigurată de discontinuitate. De cîte ori principiile sistematizării au fost căutate în exterior, ele au nemulțumit pe istoricii literari care le-au adoptat, creînd sentimentul de provizorat sau de artificial în aplicarea lor. Eșecul periodizărilor anterioare voia să-l evite Călinescu atunci cînd, realizînd privirea de sus asupra literaturii române, căuta să *«scoată un principiu de diviziune mai rezonabil decît acela Iorga-Adamescu».* Principiul monografic e pentru el numai ordine exterioară, întrucît prezentarea aparent monografică, dar nu exhaustivă, a unor scriitori e subordonată seriei stabilite după *«tipul de gîndire literară»* și stil. Deci, ca și metoda, *«principiile de diviziune»* derivă din specificul obiectului și numai atunci îi sînt proprii. Dominanta operei unui scriitor, ca fond de gîndire și stil, îl plasează într-o serie narativă sau poetică, o serie care poate sau nu să se constituie fie într-un curent, fie într-o școală. Atunci cînd autorii nu-și autointitulează orientarea, istoricul literar, privind de sus, are datoria s-o integreze și s-o eticheteze.

Definită în manieră negativă, istoria literaturii *nu e genetică* pură a operelor beletristice, nu e *nici arheologie, nici sociologie,* iar *domeniul ei nu e același cu al istoriei limbii.* În alcătuirea ei nu se apelează la modelul biologiei (apărat de Brunetière), sau caleidoscopului (operele ca un tot nou reansamblat din elemente vechi — idee sugerată de T.S. Eliot), după cum nu se recurge nici la modelul zilei și nopții, metafora mișcării de *«opoziție între literatura de ieri și cea de azi»* [17]. Afirmativ vorbind, dezideratele constructive ale istoriei literaturii concepută pe alte baze și cu alți termeni, le-am schițat în considerațiile de pînă aici, făcute pentru a apăra ideea unei istorii interne a literaturii, nu identică, dar foarte apropiată de modelul călinescian. Restrîngerea biografismului nesemnificativ, în măsura în care nu incidentează sau nu cauzează opera tot atît pe cît o motivează psihismul individual, redimensionarea pînă la marginalizare a privirii sociologice, extinderea în schimb a studiului intertextual și deci integrativ, cu accent asupra noutății care valorizează opera ca fond și formă, restituind-o ca moment al unui proces istoric, sînt cîteva dintre principiile fundamentale pentru scrierea unei astfel de istorii a literaturii. Reexaminat teoretic, dar nu și general aplicat încă, conceptul modern de istorie a literaturii se întemeiază, așadar, pe materia spiritual-estetică, intrinsecă a faptului literar. Iar domeniile învecinate cele mai apropiate, luate mereu ca punct de sprijin, ar fi în rîndul întîi istoria spiritului filosofic și estetica generală, ea însăși avînd o istorie.

Veche de aproximativ trei secole, dacă luăm în considerare și formele ei simple — forme ce nu pot fi suprimate fără primejdia de a ne tăia noi înșine rădăcinile mentale autohtone — literatura română se deschide istoricului literar de azi ca un fenomen unitar și de semnificativă continuitate internă.

Elvira SOROHAN

[16] Vezi I. N. Tînianov. *Despre evoluția literară,* în vol. *Ce este literatura ?* (Școala formală rusă), Univers, București, 1983, p. 593.

[17] Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique du science du langage,* Paris, 1971.

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Ștefan Aug. DOINAȘ

Am început să scriu, pe la vîrsta de 14—15 ani, dintr-o pornire obscură, voluptuoasă, irezistibilă: parcă se băteau cuvintele la gura mea, iar nevoia de a le elibera, de a le aranja zilnic sub formă de vers, devenea treptat un fel de igienă a spiritului. Încetul cu încetul, simțeam că mă pregătesc pentru o a doua naștere, într-o cultură, care s-a petrecut în timpul studenției mele, la Sibiu, în cadrul grupului «Cercul Literar». Astfel, mi-am dat seama că e vorba de o vocație, și am început să mă întreb dacă o voi putea onora pe deplin. În orice caz, mi-am spus că asumată total, și ridicată la nivelul unei perfecte conștiințe de sine, ea poate să devină o linie majoră a existenței mele, traiectoria unui destin.

În felul acesta, mi-am format, prin ani, o anumită etică a scrisului, destul de severă, în care m-am angajat fără nici o șovăială. Crezul meu literar cuprinde o afirmare prioritară a artei, o supunere libertin-cucernică față de rostirea limbii mele materne. Cred că arta scrisului este chemată să pună în lumină tîlcurile ascunse ale lucrurilor, să definească și să susțină un ethos; cred că poezia este capabilă să sporească sentimentul Ființei; că angajarea într-un asemenea demers generator de valori expresive poate să constituie nu un simplu alibi existențial, ci chiar o biruință a Spiritului asupra pasagerelor demonii ale Istoriei.

Fănuș NEAGU

1. Scriu pentru că, părîndu-mi-se că am talent, mă văd obligat să slujesc viața, adică bucuria de-a exista pe acest pămînt atît de frumos încît nici un cîntec nu-l poate înconjura pe deplin în undele sale. Totdeauna, cît va dăinui omenirea, va fi nevoie de un cîntec nou, de un zîmbet proaspăt, de un nou și nemaiîntîlnit amestec al culorilor. Scriu, fiindcă-mi place să trăiesc muncind și singura durere a mea e că din prea plinul inimii ajunge, prin mînă, pe hîrtie, o parte foarte mică jumătate a simțirii. Scriu, fiindcă sînt împotriva tiraniei, și totdeauna aliniat de partea celor ultragiați, umiliți, uciși. Scriu spre a-mi lumina mie însumi drumul în viață. Scriu în speranța că și Cuvîntul, cel care a fost mai întîi, *ar putea sluji omului spre a-și desăvîrși destinul ca o ființă neînfricată. Și mai scriu pentru a-mi slăvi limba în care m-am născut.*

2. Cred în rațiune, bun simț, armonie, prieteni, iubire, înțelepciune. Cred enorm în copii, cred în arbori, în flori, în vîntul înălțîndu-se pe ape, în cai, în

lebede, în stuf, în drumuri. Dar cel mai mult cred în frica de moarte a omului *— singura care-l poate întoarce pe om la ideea că fiecare om are dreptul de a trăi liber. Cred în disperarea celor învinși. Cred, indiferent că sînt adeseori contrazis de fapte, în moartea tiraniilor. Altfel n-aș mai scrie o literă.*

Andrei PLEȘU

I. Nu-mi plac deloc «demitizările», dar cred că scrisul trebuie practicat fără solemnitate mitică. Scriu pur și simplu pentru că asta știu să fac. Fiecare e dator să iasă în lume cu ce are mai bun. Eu asta am mai bun. În scris se manifestă gradul maxim de competență pe care îl pot eu atinge. Scrisul e felul meu de a sluji. E o situație care nu mi se poate nici imputa, ca o vină, nici atribui, ca un merit: ea e determinată de instanțe imponderabile, independente de voința proprie; ca și sănătatea, frumusețea și norocul, înclinarea de a scrie (numită, uneori, talent) e, ca să zicem așa, o fatalitate genetică, dată de la început, împreună cu primul spasm embrionar. A spune despre cineva că «scrie bine» e totuna cu a spune că are ochi albaștri, sau mers frumos: e o constatare și nu un compliment. Firește că «scrisul bun» nu e numai dotație, ci și trudă, dar răbdarea de a trudi și intuiția scopului urmărit (scrisul bun) sînt apriorice.

Cînd scriitorul se simte «ales», el trebuie să se gîndească imediat că nu e ales pentru a fi glorios, *ci pentru a fi* eficace *într-o anumită direcție: cea a harului său natural. E o elecțiune de tipul «diviziunii muncii», nu de tipul «distribuirii de decorații». Mîndria de a fi scriitor e legitimă, la fel cu mîndria de a fi orice altceva. Nici mai mult, dar nici mai puțin. Cu o specificare: mai toate îndeletnicirile tolerează, sau chiar încurajează o departajare — duplicitară uneori — a activităților. Ele nu acoperă decît o parte a zilei și nu valorifică decît un fragment al personalității. Scriitorul se află în situația particulară de a fi* un profesionist de fiecare clipă *și de a se investi* integral *în ceea ce face: nu are* loisir-uri, hobby-uri, *«deconectări» în afara vocației sale. Își e singura odihnă și singurul divertisment: pare foarte liber. Și e* posedat, *de fapt, de propria lui libertate.*

Cînd spun că scrisul trebuie practicat fără solemnitate mitică, mă gîndesc și la faptul că «a scrie» nu e o îndeletnicire originară, *cum este lucrul cîmpului sau strigarea de psalmi către cer. A scrie e o îndeletnicire* derivată, *posibilă numai într-un univers care și-a pierdut virginitatea. De aceea, orice scriitor responsabil ar face bine să-și înceapă ziua reflectînd la o frază din Ioan Chrysostomul:* «Ar fi trebuit să nu fi avut deloc nevoie de cele scrise...». *Scrisul apare — și încă în mod necesar — cînd omul pierde* instinctul nemijlocirii, *cînd tăcerile sale nu mai comunică nimic. Scrisul e, așadar, o formă de slăbiciune, o decrepitudine a tăcerii. O lume vitală, aurorală, e o lume în care Cuvîntul nu devine vorbire decît la cosmice răstimpuri, cînd din el se nasc cerurile și pămîntul. Și, de fapt, atunci Cuvîntul nu devine vorbire, ci istorie. Vorbirea și scrierea — ca și istoria — sînt îndepărtare de Cuvînt, expresii ale îndepărtării și tentative de a o anula. Orice vorbire și scriere care nu vorbește și scrie despre îndepărtarea de Cuvînt e vorbire și scriere în gol, ne-comunicare, pură absență a tăcerii. Pentru a fi adevărat, scrisul trebuie să formuleze neîncetat, odată cu mesajul său direct, pe acela, indirect, al propriei precarități. A scrie e a-ți comenta marginalitatea, a gravita — comemorativ — în jurul Cuvîntului. Scrisul nu e firesc, e un substitut al firescului, o inspecție furtivă a Raiului, după păcatul originar. Sedus de foșnetul răcoros al stilului, de luciferica lui voluptate, scriitorul e veșnic amenințat să întîrzie, mai mult decît se cade, la umbra unui arbore dulce și sterp. El se salvează numai dacă știe că riscă o perpetuă divagație, escamotarea, prin talent, a propriei insuficiențe.*

De ce scriu? Pentru că asta fac astăzi toți aceia care, la altă oră a lumii, ar fi deslușit oracole, ar fi vestit victoria de la Marathon, sau ar fi navigat spre Atlantida.

2. Cel care te întreabă în ce crezi comite indiscreția supremă : te invită să faci subiect de dezbatere publică din nucleul intimisim al conștiinței tale. Ai tot dreptul să eschivezi. Ceea ce credem e, prin definiție, rezervat solilocviului : e un pariu între Sinele tău cel mai adînc și «cerul înstelat» de deasupra. Și dacă, uneori, mărturisirea — riscantă — a propriei credințe se impune cu titlu de asumare și de apărare a ei, acesta e un gest pe care numai destinul ți-l poate pretinde, iar nu vreo ocazie mondenă, sau o — oricît de binevoitoare — curiozitate jurnalistică.

S-ar putea discuta, totuși, cum de întrebarea aceasta («în ce crezi» ?) a devenit, astăzi, relativ curentă. Aș spune că din două motive :

a) E la modă «sincerismul» și psihanaliza (în sens larg). Tot omul trebuie să aibă «curajul» de a-și exhiba subteranele, motivațiile subliminale, bucătăria. Nu sîntem interesanți decît dacă afișăm, necontenit, fără «false» pudori, fotografia-color a visceralității noastre. A-ți comunica slăbiciunile și limitele a devenit un act de umilitate, deși, de cele mai multe ori e, dimpotrivă, manifestarea celui mai acut orgoliu : orgoliul de a fi acceptat și (eventual) iubit cu defecte cu tot, sau tocmai pentru ele. E un orgoliu hrănit de certitudinea că, pe treapta pe care te afli, nici o «pată», oricît de scandaloasă, nu te mai poate compromite. Ba din contra.

În cazurile, mai rare, cînd «sincerismul» de care vorbim nu e orgoliu, el e o formă nătîngă, inferioară, de pozitivism «luminist», bazat pe convingerea că totul poate fi — și trebuie — pus în discuție, că trebuie să ne anulăm toate penumbrele, să abandonăm «prejudecata» vreunei legitime diferențe între «exterior» și «interior», între comunitar și privat.

b) De multă vreme, «credința» s-a pulverizat în nenumărate «crezuri» individuale. Cînd — ca în evul de mijloc să zicem — toată lumea crede în același lucru, întrebarea «în ce crezi» e futilă. Cînd însă fiecare crede în altceva, și, la o adică, în nimic special, întrebarea se poate pune — și se pune, cum vedem — destul de des. Iar răspunsul e întotdeauna «original», «revelator» pentru cazul în speță, «interesant». A crede în ceva anume devine, astfel, un fel de a te deosebi de ceilalți, o prezumțioasă însingurare. Or, a crede nu înseamnă nimic, dacă nu implică o formă sau alta de solidaritate, de participare...

8 iunie 1986

OGLINZI PARALELE

AMINTIREA BIZANȚULUI ÎN LITERATURILE SUD-EST EUROPENE

I

«...Ziua de 29 mai 1453 înseamnă o cotitură a istoriei, înseamnă sfîrșitul unei vechi povești, povestea civilizației bizantine. Vreme de unsprezece veacuri, a dăinuit pe Bosfor un oraș în care puterile minții stîrniseră admirație, iar învățătura și scrierile trecutului clasic fuseseră cercetate și scăpate de la pieire» [1]. Relatarea, romanescă aproape, a bizantinologului englez ia turnura recitativului dramatic, în consonanță cu tragedia unei civilizații ce *«se desfășoară cu o rigoare ce ține parcă de canoanele teatrului clasic»* [2]. Sfîrșitul, înecat în sînge, al noii Rome se fixează în memoria posterității sud-est europene ; Bizanțul alimentează folclorul și ficțiunea literară într-un registru variat, ce oglindește de fapt reacția *diferențiată* a popoarelor după prăbușirea Orașului. Să observăm, înainte de toate, că *«am săvîrși o gravă eroare dacă, proiectînd propria noastră conștiință istorică asupra acelor vremuri tulburi, am pretinde martorilor acestor evenimente cruciale o percepere clară a importanței lor : Constantinopolul a fost cucerit așa cum fusese mai înainte Adrianopolul și cum avea să fie, în urmă, Trapezuntul»* [3]. Imperiul aproape că dispăruse înainte, el mai avea doar o existență simbolică, menținută de prestigiul *«perlei Bosforului»*. Victoria otomană de la Kosovo asupra forțelor creștine din Balcani conduse de creazul sîrb Lazăr pecetluiește, încă din 1387, soarta Bizanțului. După numai cîțiva ani, în 1393 regatul bulgar cu capitala la Tîrnovo cade pentru nu mai puțin de cinci veacuri sub dominația Semilunii. Iată de ce, prinse deja în cleștele turcesc, *«popoarele slave din a doua jumătate a veacului XIV și prima jumătate a secolului al XV-lea aveau alte ocupații decît aceea de a descrie și înregistra, în toate detaliile, istoria cuceririlor străine»* [4]. Dacă la acestea mai adăugăm și faptul că, de-a lungul timpului, bulgarii și sîrbii s-au afirmat tocmai în opoziție cu Imperiul Bizantin ne explicăm ecoul, mai atenuat decît la greci și la români, provocat de căderea Constantinopolului. Se știe de pildă că *«Imperiul* slav *cu nume* bulgar *se opunea celui grec, care se numea „romaic", (roman)»*, iar *«prăbușirea statelor bulgar și macedonean a dat feudalismului aspectul unei înrobiri față de Bizanț»* [5]. Despotatul sîrb dispare și el în 1459, în timp ce Albania va fi cotropită la zece ani după moartea, în 1468, a lui Skanderbeg [6]. Doar Muntenegru și Principatele dunărene își vor păstra, cu diplomație și sacrificii eroice, autonomia politică. Nu întîmplător ele au privilegiul de a conserva un *«Bizanț al Bisericii, care se dovedise în stare să supraviețuiască celuilalt și să-l*

---

[1] Steven Runciman, *Căderea Constantinopolului, 1453*. Traducere, note și postfață de Alexandru Elian, București, Editura Științifică, 1971, p. 202.

[2] Alexandru Elian, *Postfață* la Steven Runciman, *op. cit.*, p. 271.

[3] C. Th. Dimaras, *Istoria literaturii neogrecești*, București E.L.U., 1968 p. 81.

[4] I. Dujčev, *La conquête turque et la prise de Constantinople dans la littérature slave contemporaine*, în *Byzantinoslavica*, XIV, Prague, 1953, p. 16.

[5] Djordje Radojičić, *Bizanțul și începuturile literaturii sîrbești*, în *Literatura Bizanțului*, antologare, traducere și prezentare de Nicolae-Șerban Tanașoca, București, Editura Univers, 1971, p. 333.

[6] Cf. A. Gegaj, *L'Albanie et l'invasion turque au XV-è siècle*, Paris, 1937.

înlocuiască» [7], prefăcîndu-se astfel într-un *«Bizanț după Bizanț»* ce ar fi resuscitat, după Iorga, *«ideea imperială bizantină prin domnii români»* [8]. Situația bisericii ortodoxe, divizată după Conciliul de la Florența, dar și diversitatea orientărilor politice și ideologice din sînul fiecărei colectivități răsăritene [9] nu împiedică totuși perpetuarea — la popoarele balcanice și în nordul Dunării — a elementelor bizantine în cultură, administrație, justiție ori în sistemul militar local [10]. Am analizat felul în care *Învățăturile lui Neagoe Basarab* adaptează structura literară și *forma mentis* bizantină, prelungită și ea în imaginea lui *«homo duplex»* sud-est european [11]. La fel, prelucrarea literară a Bizanțului ilustrează fericit procesul, mai larg, de *«transformare a formei universale bizantine în modelele naționale»* [12]. E bine să precizăm că, în virtutea valorii sale emblematice, de model de civilizație, Bizanțul evocat întreține — alături de autoritatea *basileului* — *«speranța politică de „restaurare", dar și aspirația de înlăturare a dominației „ilegitime" otomane»* [13]. Motivul are această dublă funcție mai cu seamă în literaturile neogreacă și română. Dar ea fusese prefigurată în teza, transmisă de la Martin Crusius și Cantemir la Runciman, despre capitularea «parțială» a Constantinopolului [14], precum și în mulțimea notelor profetice din «plîngerile» ce urmează lui 1453. Acum, în plină ofensivă turcească, evenimentul este deocamdată numai consemnat în genealogiile *(rodoslovi)* și cronicile *(ljetopisi)* bulgărești de origine sîrbească, în textele sîrbești *(stariji letopisi, mladji letopisi)* sau în *cronografele* românești tălmăcite din grecește. Îl regăsim, amplificat, în scrisorile, lamentările *(trenos*-uri) contemporane și reconstitutive ce vor împînzi — în următoarele trei secole — întreaga Europă. Marea importanță a însemnărilor și mărturiilor despre dezastru pornesc direct din Constantinopol, altele au drept sursă centre ca Roma, Veneția, Genova, Graz sau orașe rusești, de unde se răspîndesc spre inima Occidentului ori se întorc, transformate, în Sud-Est încheind astfel un circuit. Țările slave și balcanice, concluse Agostino Pertusi, *«primiră vești despre catastrofă prin mai multe canale; unele directe, prin intermediul refugiaților sîrbi, ruși, valahi etc. care povesteau conaționalilor lor ultimele zile ale capitalei bizantine; altele indirecte, zdică prin mijlocirea diferitelor versiuni (sîrbești, bulgare, românești ș.a.) ale unei originale relatări rusești din veacul al XV-lea»*. Bizantinologul italian întocmește dealtfel o sugestivă hartă cu circulația textelor ce alcătuiesc romanul sui-generis despre sfîrșitul Bizanțului [15]. În celebra istorisire închinată Țarigradului *(Povest' o Càr'grade)* rusul Nestor Iskinder folosește tonul de apocalipsă, cronicarul otoman Tursun Beg transformă ororile cuceririi într-o fabuloasă poveste orientală, în *Istoria turco-bizantină* Ducas își plînge cetatea pierdută în maniera numeroaselor cîntece populare; *Questo è'l lamento di Constantinopoli*, ne avertizează un anonim venețian, care vibrează la fel ca sîrbul Constantin din Ostrovič, autorul *Memoriilor unui ienicier* sau ca umaniștii occidentali, surprinși la Constantinopol de zilele fatidice. Tonul general este «plîngerea», compasiunea, îndreptățind afirmația că *«Imperiul bizantin s-a sfîrșit printr-un lung proces de îmbătrînire, ceea ce nu oferă material cîntecelor eroice»* [16]. E însă la fel de adevărat că promisiunea mîntuirii, accen-

---

[7] Nicolae Iorga, *Bizanț după Bizanț*, București, E.E.R., 1972, p. 94. Cf. și Olga Cicanci, *Concepția lui N. Iorga despre «Byzance après Byzance»*, în *Nicolae Iorga istoric al Bizanțului*, București, Editura Academiei R.S.R., 1971, p. 208 : «Istoricul român consideră că Imperiul otoman este *continuatorul* Imperiului Bizantin ; Biserica ortodoxă și patriarhul ei *se substituie* imperiului dispărut : țările române sînt *sucesoarele* Imperiului Bizantin, iar Rusia este *moștenitoarea sa*» (subl. ns).

[8] Al. Duțu, de pildă, în *Umaniștii români și cultura europeană* București, Editura Minerva, 1974, amendează convingător teza lui Iorga despre «imperialismul bizantin». Cf. și comentariul nostru în *La marginea geometriei*, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1979, p. 43—45.

[9] Cf. G. Th. Zoras, *Orientations idéologiques et politiques avant et après la Chute de Constantinople*, în *Le Cinq-centième anniversaire de la prise de Constantinople*, col. *L'Hellénisme Contemporain*, II, 7, fasc. hors série, Athènes, 1953, unde autorul desprinde mai multe curente în atitudinea grecității de după 1453.

[10] Cf. de ex. Nicolae Iorga. *Formes byzantines et réalités balcaniques*, București-Paris, 1922.

[11] Cf. *Literatura română și spiritul sud-est european*, Buc., Minerva, 1976. p. 27—55 (cap. *Bizanțul dincolo de moarte*).

[12] Alexandru Duțu, *Literatura comparată și istoria mentalităților*, București, Editura Univers, 1982. p. 221.

[13] Alexandru Duțu, *Literatura comparată și...*, ed. cit., p. 205.

[14] Reluarea chestiunii despre capitularea «parțială» a Constantinopolului în Al. Elian, *Postfață* la Steven Runciman, *Căderea Constantinopolului*, ed. cit.

[15] *La caduta di Constantinopoli. Le testimonianze dei contemporanei*, Testi a cura di Agostino Pertusi, Mondadori, 1976, vol. I, p. XLI și XXVI (*Introduzione*).

[16] Donald M. Nicol, *Church and Society in the last centuries of Byzantium*, Cambridge, University Press, 1979, p. 125, apud. Alexandru Duțu, *Literatura comparată și...*, ed. cit., p. 207 ș.a.

tele profetice impregnează de pe acum mărturiile contemporane și *tocmai acestea — preluate și desvoltate — imprimă eposului sud-est european o parte din caracterul epopeic*. Într-o astfel de «plîngere» tardivă, alcătuită probabil după un poem de Mitropolitul Matei al Mirelor, autorul anonim invocă pe venețieni dar și sabia răzbunătoare a lui Mihai Viteazul [17]. Profețiile, «oracolele» se găsesc în cîntecele grecești și în producția folclorică sud-slavă [18]; ele facilitează deplasarea centrului de greutate de la «plîngerea» propriu-zisă spre *«sfîrșitul domniei lui Ismael»* văzut premonitiv, așa cum ne amintim, și în literatura istorică a Sud-Estului. O asemenea distanțare de Bizanț, normală în contextul politic al vremii, este mai evidentă la slavii din sud și, în special, la bulgarii subjugați de către turci înainte de 1453. Ea se reiterează, cum vom vedea, și în romanul istoric bulgăresc și sîrbesc. Redescoperirea Bizanțului ca *«formă de universalitate»* (Alexandru Duțu) se petrece, diferențiat, la extremele spațiului sud-estic, în Principate și în ținuturile grecești. *Procesul acesta decide cristalizarea Bizanțului ca motiv estetic în cele două literaturi din secolele XIX și XX*. Astfel, pentru umanismul românesc din veacurile XVII și XVIII *«Imperiul bizantin apare ca o prelungire a puterii romane»* [19]. Feluritele istorii *«pentru luarea Țarigradului»* circulă sub formă manuscrisă dar motivul este fixat și în planul cult, cel istoriografic și apoi — prin Cantemir — în ficțiunea romanescă. Condeiul anonim nu uită să precizeze că *«Țarigradul cînd împărăția Constandin împăratul creștin»* se mai numea Constantinopoli dar și *Romalu cel Nou» (Ms. 1234), «Roma Noao»* (Ms. 1424) sau *«Noul Rîm s-au chiemat»* (Ms. 1517). Un Sadoveanu *«recitește»*, mai tîrziu, *«capetele»* pline de candoare, ca acela inserat în Ms. 44 din Biblioteca Academiei: *Istoria cetății Țarigradului, cînd împărăția Constandin împăratul creștin, și s-au louată de Turci de la creștini, adecă Greci, cumŭ arată în sine și ei au fostŭ de la Dumnezeu, ca să să înplinească scriptura bărbaților celor înțelepți* [20]. Altădată întîlnim, într-un savuros limbaj ardelenesc, repovestirea paragrafelor din *Analele* lui Zonaras sau a fragmentelor din *Epistola* lui Leonardo din Chios. Informația erudită și comentariul naiv se aglutinează în *Istorie, cum au luat turcii Țeligradul, și cum au picat și cum sau risipit grecii în Împărăția lor. Scrisă de aceasta la anul de la mîntuirea lumii 1620. Iară acum întoarsă în limba românească: «Atunci Constantin marele împărat ca să molcomească și să înfrîneză jăfuirea, și multe răutăți parților, și a perșilor, cari la răsărit foarte mult năcăjea Împărăția rîmlenească, și-au pus în eanimă acest prea bun împărat, ca scaunul său cel împărătesc de la Roma, să-l mute la răsărit, și acolo să-și ridice oraș mare, cetate împărătească, care mai întîiu în Sardica au vrut să o facă, după aceia în Sigeo lîngă Muntele lui Tiroadie unde precum spun, și fundamenturi ar fi pus»*, etc. [21]. Crearea și apoi prăbușirea cetății de pe Bosfor sînt zugrăvite în culori de *Halima*, Bizanțul era *«tronul a toată lumea, între creștini cel mai putearnic și mai vestit oraș, capul împărății răsăritului, stîlpul țării grecești, casa științelor și a învățăturilor celor luminate»*. Și bravul colportor încheie, ca în poveste, *«că nu easte pă lume dreptate, pace și liniște, ca*

[17] *La Caduta di Constantinopoli. L'eco nel mondo*, ed. cit., vol. II, p. 388—394 (textul grecesc și traducerea italiană), p. 487—490 (note). Accentele profetice se întîlnesc, de pildă în Nestor Iskinder, Niccolo Barbaro, Leonard din Chios etc. Cf. *Caduta di...*, ed. cit., vol. I—II.

[18] I. Dujčev, în *st. cit.*, p. 15, unde se dă o bogată bibliografie a ecourilor prilejuite de căderea Constantinopolului în creația folclorică a slavilor din sud. Nu cunoaștem din păcate, un studiu comparativ al «plîngerilor» populare sud-est europene.

[19] Alexandru Duțu, *Umaniștii români și cultura europeană*, Editura Minerva, București, 1974, p. 121: «...*dar* — continuă autorul — *un atașament față de imperiu nu este mărturisit în schimb rezultă din toate scrierile fidelitatea față de cultura bizantină, care a transmis cuceririle geniului roman și le-a dat o nouă capacitate de utilizare prin semnificația ce se contopește cu „legea", filon al rezistenței împotriva cotropitorilor dinafară*».

[20] Cf. *Catalogul manuscriptelor românești*, București, Editura Academiei Române, 1907, tomul I, unde Ion Bianu înregistrează următoarele manuscrise: p. 105 (Ms. 44, sec. XVIII); p. 221 (Ms. 96, sec. XVIII); p. 349 (Ms. 154 sec. XIX). În tomul III, Editura Academiei R.S.R., 1967: p. 223 (Ms. 1156, sec. XVIII); p. 227 (Ms. 1158, sec. XIX); p. 243 (Ms. 1166, sec. XVIII—XIX); p. 333 (Ms. 1234, sec. XIX). Gabriel Strempel în *Catalogul manuscriselor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978 înregistrează: p. 325 (Ms. 1424, sec. XVIII); p. 328 (Ms. 1433, sec. XVIII) p. 356 (Ms. 1517, sec. XVIII) și p. 375 (Ms. 1572, sec. XVIII).

[21] Nesemnat și nedatat, manuscrisul nr. 483 — consultat de noi la Biblioteca Filialei Cluj a Academiei R.S.R. — se pare că aparține lui Samuil Micu, Iacob Radu, în *Manuscriptele bibliotecii greco-catolice române din Oradea Mare*. București, Cultura Națională, 1923, face această supoziție. Dincolo de chestiunea paternității, textul acesta — despre care știm că există și în alte transcrieri — ridică problema, mai importantă în ansamblul său, referitoare la preocupările de bizantinologie în Transilvania. Zonaras, de pildă, era bine cunoscut de către reprezentanții Școlii Ardelene (Cf. Nicolae Șerban-Tanașoca, *Școala Ardeleană și izvoarele bizantine ale istoriei românilor*, în *Transilvania*, an IX, 1980, nr. 10, p. 18—21).

supt casa Austrii, supt biruința neamțului pre care Dumnezeu să o cinste și să o trăiască întru mulți ani, cu fericire mare și cu binecuvîntare»[22].

Istorisiri de genul celor citate mai sus întrețin atmosfera favorabilă reactualizării propriu-zis istoriografice, fie că e vorba despre *Cronograful lui Mihail Moxa*, alcătuit după izvoare sud-slave, fie de *Letopisețul* moldoveanului Ureche, care înserează căderea Bizanțului într-o schiță de istorie otomană. Este evocată mărturia istoricului Sphrantzes, «*carele s-au și întîmplat la luarea Țarigradului, fiind și logofăt mare al împărăției, și-au și scris acestea pre amănuntul*»[23]. Laconismul cronicarilor va fi desvoltat aproape epic de către Dimitrie Cantemir care admite, pe de o parte, teza capitulării «*parțiale*» a Bizanțului și introduce, pe de alta, în *Istoria ieroglifică*, Stambulul contemporan. Cantemir operează așadar un prim transfer estetic: Istanbulul devine «*cetatea Epithimiei*», spre care gravitează lighioanele *Istoriei ieroglifice*. Chiar dacă, la eruditul princepe, Bizanțul clasic nu figurează ca motiv literar, Cantemir inaugurează — cu harul său de povestitor — cariera dublei ipostaze istorice a orașului numit, alternativ, Constantinopol, Bizanț, Țarigrad ori Stambul. Literatura română modernă preia și menține amintirea Bizanțului milenar împreună cu imaginea Istanbulului ce continuă, în alte condiții, funcția polarizatoare a vechiului *polis*. Scriitorul nostru va reține astfel zugrăveala — de extracție livrească — a Țarigradului, a cărui tragedie s-a întipărit în memoria nord-dunăreanului. Dar nu în secolul trecut, ce coincide cu schimbarea definitivă a orientării politice din Principate dinspre Răsărit către Apusul novator, ci în veacul nostru motivul se definitivează estetic într-o *pittura* fals-genuină sau în reconstituirea propriu-zisă. Sadovenianul Ștefan cel Mare n-ar fi avut alt gînd «*decît răscumpărarea Cetății împărătești*», idee preluată din concepția lui Iorga despre perpetuarea Ideii imperiale în Principate, «*ca să înceapă iar a se lumina întunericul răsăritean*», cum susține Amfilohie (*Frații Jderi*). Ochiul se desfată, gurmand, la vederea mîncării «*de i-a plăcut foarte mult lui Mavrichie împăratul de la Bizanț*» sau înregistrează — pe file întregi — fastul nunții lui Ștefan cu Maria de Mangop, «*mireasă din vița autocratorilor de la Bizanț*» (*Frații Jderi*). Îndreptar de *praxis* politic pentru beizadea Ruset (*Zodia Cancerului*), treaptă necesară în pelerinajul inițiatic al lui Kesarion Breb (*Creanga de aur*) și reper constant în meditația unui cărturar precum Amfilohie Șendrea, Bizanțul alcătuiește — prin finalul său tragic și prin civilizația pe care o instituie — un «*loc de eternă reîntoarcere*» și mai ales o experiență istorică tutelară și pentru medievalitatea românească. Un semn al perenității sale este Cartea, cultura ce «*încununează marea albastră de la miazăzi*». În cuvintele prelatului Șendrea vibrează tristețea, tonică totuși, a retrăirii și, mai exact, a prelungirii unui ideal de civilizație: «*Am cunoscut Țarigradul, desfătarea lumii, și am învățat la curtea cea veche a Împărăției, la Vlaherne, și la Sfînta Patriarhie. Am privit minunile lumii — bisericile împărătești și nu le-am uitat*» (*Frații Jderi*). Iată de ce «*puterii împăraților Bizanțului se cuvine laudă de a fi întors Împărăției juvaerul lui Apollon cu cei trei șerpi, răpit de persieni de la Delfi cu douăsprezece veacuri în urmă*» (*Creanga de aur*). Ocrotiți de porțile Cetății și dincolo de Școala Vlaherne, ce-i continuă, «*pilaștrii de la Memfis și numerele de aur ale lui Pitagora vor domni pînă la istovirea ciclurilor*» (*Viața lui Ștefan cel Mare*). Deasupra Bizanțului vechi, cîntecul lui Sadoveanu tremură nostalgic. O nostalgie poate a mitului, de unde nu lipsește *inorogul* sau «*pasărea Alchion*», dar nici experiența socială și mai ales politică a Țarigradului. «*Deocamdată*» mărturisește Ruset — «*mă apăr... nu fățiș, ci încurcat în rețele suprapuse, după metoda strămoșilor noștri de la Bizanț*» (*Zodia Cancerului*). Arta primejdioasă de a supraviețui se preface în lecție pilduitoare și pentru celelalte categorii sociale ce măsoară timpul sau importanța cutărui eveniment începînd cu «*leatul 1453*». «*La anul de la Hristos 1453 a detunat Constantinopole, cum știi; la 1459 au călcat în picioare oștile sale* (ale lui Mehmet — n. ns). *Grecia și Sîrbia; după doi ani Trapezuntul, unde m-am aflat și cu cu kezarii Comneni; după un an, Lesbos; după alt an Țara Românească și Bosnia...*», etc. (*Frații Jderi*). Evocarea anului de răscruce imprimă epicii ritmul grav și tonul ceremonios, fără a deveni însă monocordă. Într-adevăr, «*un Bizanț al tuturor*

---

[22] *Istoria* aceasta face pereche, literar vorbind, cu versiunea populară tradusă și publicată de către Vasile Grecu, *La chute de Constantinople dans la littérature populaire roumaine*, în *Byzantinoslavica*, XIV, Prague, 1953 și pe care Agostino Pertusi, în *La Caduta di Constantinopoli*, ed. cit., nici măcar n-a consemnat-o în substanțiala bibliografie a problemei.

[23] *Istoriile Domnilor Țării Românești*, ed. Nicolae Iorga, București, 1902, p. 24.

vecurilor» și *«Bizanțul de o zi, cînd pot să cîștige sigle și să bea vin după ce vor luneca prin sînge» (Creanga de aur)* se întîlnesc în *spunerea* ce, tentată de gnomic și oracular, precipită în textul inconfundabil. Împărăția, spune părintele Platon, *«are slăbiciuni și păcate, ca orișice alcătuire omenească»*, *de unde plasarea finală a destinului său într-o ordine cosmocentrică*. Povestirea lui Sadoveanu îndeplinește o funcție asemănătoare cu aceea a picturii din fresca medievală ce subordonează și ea, religios și cosmic, asediul și căderea Constantinopolului [24]. Pierdut, după 1453, și recuperat apoi ca idee, Bizanțul se transformă într-un veritabil *model* acceptat și respins deopotrivă, în funcție de *«Bizanțul tuturor veacurilor»* sau de cel de *«o zi»* în imagini *«supuse curgerii nesfîrșite»*. În ambele cazuri Bizanțul constituie o experiență *asumată* de la început, orașul de *«o zi»* îmbracă vestmîntul turcesc coborînd parcă, la fel de colorat, din pagina lui Cantemir. *Mitul* (Bizanțul lui Amfilohie) și *istoria* (Stambulul din vremea lui Duca), eternul și efemerul scurtcircuitează în *polis*-ul oriental-occidental și prin intermediul — așa cum vom vedea — al luminii, motiv ce transfigurează, totalizează și am adăuga de pe acum, conciliază extremele. Deocamdată însă fețele și vîrstele se contemplă reciproc, într-un subtil joc de oglinzi paralele : *«...deasupra Cornului-de-Aur cununa Stambulului se desfășura cu minaretele-i subțiri și cu cupolele vii ale geamiilor pînă în fund, la sumbrul Eyub. Bizanțul vechi dormea în mormîntu-i de ruini și palate scufundate sub mahalalele de case de lemn ale turcilor. De la Șapte Turnuri pînă la Vlaherne îl închideau zidurile uriașe de la Sfîntul Constantin și de la Atila»* (*Zodia Cancerului*). Descrierea se deplasează, în mod treptat, spre prezentul otoman într-o epică ce pierde veninul cantemiresc sau lirismul sadovenian, dar nu și dorința de a recupera și sintetiza, mai aproape de noi, veacul fanariot din Principate. *«Constantinopolis* — ne amintește Horia Stancu — *se prefăcuse în Stambul, cetate de scaun a unei alte nesfîșite împărății. Îl împodobeau acum subțirile și înaltele minarete, cupolele de aur ale geamiilor, olanele smălțuite ale Saraiurilor, bogăția grădinilor udate de fîntîni țîșnitoare. Îl murdăreau mahalalele, din care cele mai de seamă Pera și Fanarul, ulițele înguste, prăfoase și întunecoase, țigvele înfipte în suliți, haitele de ciini rătăcitori și veșnic flămînzi, robii și gratiile ferestrelor»* [25]. Recunoaștem *topoi* ca «minaretele subțiri» sau «cupolele geamiilor» dar în desenul sobru, în care orașul își leapădă haina alegorică din *Istoria ieroglifică* păstrîndu-și, în schimb, aspectul transmis de cronicari și călători. E un Bizanț degradat ce își exercită, ca Epithimia lui Cantemir, puterea malefică. Pe străduțele sale întortocheate, în haremul sultanului sau la ambasadele occidentale se joacă o parte din *basmul tragic* al domniei fanariote. El va fi hipertrofiat în imaginarul de astăzi, ca o consecință a fenomenului compensativ, de excesivă estetizare. Descriind Bosforul, un Ion Ghica, ne amintim, exotiza fără să vrea cunoscînd *de visu* «locurile desfășurate».

Pitorescul încă funcțional la Horia Stancu ori Sadoveanu cedează acum, în *Săptămîna nebunilor*, decorativului revărsat parcă pe pînza unui imens «karaghioz». Pictura grasă, în «culori otrăvite» covîrșește spațiul delimitat, în *Princepele*, de liniile parabolei. Eugen Barbu reinventează apusul epocii fanariote, mulțumindu-se cu pasta groasă, scoasă din lexicul documentelor contemporane. *Săptămîna nebunilor* nu e romanul unui destin ci al unei stări. Bolnav de *«lihtis»* Hrisoscelu ilustrează degringolada lumii fanariote. «Venezia», «Bucurescii» și «Vizanțul» circumscriu un spațiu devalorizat, de apocalipsă. Dintre toate însă amintirea orașului așezat pe *«apele dulci ale Bosforionului»* punctează tragicul lipsit de sublim. Metafora fluturilor galbeni din *Princepele* e înlocuită cu laitmotivul Bizanțului odată real și acuma himeric, supralicitat livresc. Tînărul aderent la mișcarea eteristă *«văzuse mărirea și decăderea Vizanțului prin amintirile altora, prin cele citite»* în *treno*-ul lui Duca, *«poate mai măreț decît cel al lui Critobul din Imbros»*. Din *artifexul* declarat astfel se desprinde motivul ce traversează, ca un alt *lamento*, abulia celui întors de la «Venezia». *«Fala Bizanțului înmormîntată în piatra stearpă a orașului cucerit ? Dincolo de Rumeli Hisari somneau vînturi mici dinspre Asia Mică și mirții aruncau parfumul lor amestecat cu duhoarea Orientului...»*. Senzațiile tari sînt absorbite de melodia violentă și în același timp elegiacă, bolnavul incurabil se pregătește — supremă ironie ! — *«pentru ceremoniile viitoare ale*

[24] Cf. D. Tafrali, *«Le siège de Constantinople» dans les fresques des églises de Bucovine, în Mélanges offerts à Gustave Schlumberger*, Paris, 1924, p. 456—461 și Al. Duțu, *Umaniștii români și cultura europeană*, ed. cit., p. 85 ș.a.

[25] Horia Stancu, *Fanar*, București, E.P.L., 1968, p. 11

Bizantionului, cînd se va așeza el în tronul acela de aur și va conduce lumea creștină, scăpată de mahometanți». Încearcă să-și convingă secretarul *«că se trage din ultimul împărat al Bizanțului și că atunci cînd Imperiul de la Stambul se va prăbuși și creștinii vor pătrunde iar în orașul sfînt, va deveni primul basileu, după atîta amar de vreme...».* Cu cît va fi mai adîncă criza, alimentată și de obsesia Trimisului așteptat să-l pedepsească pentru furtul banilor Eteriei, cu atît mai chinuitor crește *«gîndul la împărăția Bizanțului»* născut, parodic, *«din pravurile»* cumpărate de la *«doftorii din Bucuresci»*. Sfîrșitul său, încetinit de opulența descrierilor, coincide cu o meditație amară despre istoria răsăriteană : *«... : Origene ruinînd Bizanțul cu predicile sale, toată melopeea dulceagă a Răsăritului care voia să mute Roma la Constantinopole, o mie de ani de scurgere a sîngelui în spatele Răstignitului, Magnaura, Hebdomul, Blacherna clădite pe sărăcia lui Hristos...».* Totul este atins de putregai, erotismul pustiitor și visul basileic se întîlnesc în excesul dizolvant. Desenul de cartă postală al Veneției muribunde e regăsibil în peisajul de pe Bosfor, unde *«jucau capetele descăpățînaților ca niște nuci pe apa trandafirie de la Ot Kapu».* Fiecare oraș se redescoperă în celălalt, Bizanțul și Veneția aproape în ruină sînt alte oglinzi paralele ; prins între copciile lor aurite boierul Hrisant este condamnat de la început. De aici o anumită oboseală a ritmului, insinuată încă de la primele fraze și desfășurată apoi implacabil pînă la sfîrșitul lipsit de glorie. Tensiunile din Principele eliberau o metafizică, aceea a puterii devenită oarbă, aici ne întîmpină doar apatia, un plictis uriaș înfiorat, intermitent, de elegia Bizanțului dispărut. Barocul sui-generis al romanului nu poate ascunde sentimentul lui *«horror vacui»* ce născuse, în Orient, monotonia și infinitul *arabescului*[26]. Estetizarea motivului atinge, cu *Săptămîna nebunilor*, un punct liminar.

Să constatăm însă că epica noastră de la Cantemir la Eugen Barbu — absoarbe Bizanțul ca motiv cu funcționalitate preponderent estetică. Evocarea este, în general, elegiacă ; ce reține mai ales e momentul 1453, amplificat în degradé-ul Istanbulului turco-fanariot. Cele două ipostaze coexistă suprapunîndu-se și, concomitent, opunîndu-se pe coordonatele prozei românești de inspirație istorică.

Mircea MUTHU

BRENTANO ȘI BASILE *

Elementul satiric antifrancez și tratarea alegorică — cu ajutorul figurii Mademoiselle-ei Pimpernelle, sînt și mai evidente în *Dilldapp*, unde, oricum, au fost introduse mai tîrziu. Originalul este *Lo cunto de l'Uerco*. Citățm în continuare un fragment din *Dilldapp*, în versiunea Basile, apoi în versiunea Brentano :

«Se spune că era odată în ținutul lui Marigliano o femeie cumsecade care se numea Masella și care pe lîngă șase fete de măritat, lungi cît șase prăjini, mai avea și un băiat nătărău și dobitoc, care nu era bun nici să taie frunze la ciini ; așa că era ca scroafa cu jujeu la gît și nu era clipă să nu-i spună :

— Ce mai cauți și tu în casa asta, vită încălțată ? Piei din fața mea, tîlharule ! Topește-te mîncător de lături ! Se vede că mi-ai fost schimbat în leagăn și că în loc de un odor de băiețaș, de un dodolaș, de un puișoru-mămichii, mi-au pus un porc rîios !

[26] Acestei forme de artă i-aș asocia *Săptămîna nebunilor*, București, Editura Albatros, 1981 (ediție din care am citat mai sus) : inventivitatea lexicală nu-l salvează ca roman, dar îl încheagă ca *atmosferă*, autorul împingînd la saturație o formulă constitutivă balcanismului nostru *literar*. E un alexandrinism pe care l-am analizat, recent, și în poezia noastră de azi (Cf. *La marginea...*, ed. cit., p. 160—175).

* Continuare din nr. 3/1985 al *Revistei de istorie și teorie literară*. (n. red.)

Dar în timp ce Masella îl ocăra, el fluiera. Şi văzînd că nu era nici o speranţă ca Antuono (căci aşa îl chema pe băiat) să se îndrepte, într-una din zile, după ce-i frecase zdravăn dovleacul fără săpun, Masella puse mîna pe o joardă şi începu să-l croiască pe spinare» [1].

«Într-un oraş mare şi vestit dintr-un ţinut german, oraş care se oglindea în în apele unui rîu strălucitor trăia o croitoreasă, frau Schlender. Era ea foarte harnică, dar zadarnic, nu prea reuşea să cîştige mai nimic şi deci nici să economisească ceva, pentru că rămăsese mult în urma modei. Cucoanele nici nu voiau să mai audă despre vreu lucru făcut la Schlender.

Avea însă trei fete sprintene care, pe rînd, se întreţineau oarecum cu acul. Cea mai mare se numea Adrienne, cea de a doua Saloppe iar mezina Kontusche. Dar au devenit şi ele curînd demodate, aşa încît frau Schlender ajunsese într-o stare nu tocmai roz.

Cea mai mare nenorocire a ei era însă că avea un fiu pe nume Dilldapp. care făcea totul pe dos. Dilldapp era băiat bun, dar avea o minte aşa de năroadă în capul lui mare, încît pricepea şi îndeplinea orice lucru de-a-ndoselea. Ei, îi dăduse maică-sa, ca să-l crească tot felul de papare, cum ar fi să zicem : castane, urecheală, şi încă pe deasupra. bobirnace. Numai că el nu gusta în mod deosebit delicatesurile astea toate şi le-ar fi dăruit bucuros altcuiva, în schimbul unor mîncăruri de rînd. De aceea ăst fel de amabilităţi ale lui Frau Schlender nu dădeau de loc roade la drăguţul de Dilldapp» [2].

Brentano prezintă stîngăcia lui Dilldapp în versuri, schimbînd cuvintele prin altele cu o rezonanţă asemănătoare, procedeu îndrăgit în teatrul de marionete (spre exemplu comediile lui Pocci).
«Mama zicea : „Dilldapp, adă ceară !"
Şi-i aducea Dilldapp sfoară.
Mama zicea : „Dilldapp, adă fir !".
Şi-i aducea Dilldapp pir».

La o confruntare atentă se poate observa că deşi este atenuată cruzimea lui Basile, comicul şi subtilitatea nu s-au pierdut. Ca şi Basile, Brentano se amuză jucîndu-se cu expresiile idiomatice şi cu proverbele populare. Ch. Speroni în lucrarea *Proverbs and proverbial phrases in Basile's «Pentamerone»* [3] a găsit şi a analizat toate expresiile acestea, inventariind 290 de proverbe complete, 222 fraze sau comparaţii proverbiale şi 45 de fraze în ton proverbial. Nimeni nu a numărat pînă acum proverbele din Brentano, dar probabil că media frecvenţei acestora este foarte ridicată.

Se povesteşte că Brentano a creat prima sa snoavă, copil fiind, prin transformarea unui proverb. El şi sora lui au suferit mult, pe cînd erau copii, din pricina unei mătuşi care-i educa cu nişte sisteme barbare şi-i spăla în fiecare dimineaţă cu apă îngheţată. Brentano a compus după *«Il mattino ha l'oro in bocca»*, *«Il mattino ha l'acqua fredda in bocca»*.

Limba extraordinar de vie a lui Brentano şi tehnica lui narativă plină de virtuozitate şi mobilitate îşi au originea în capacitatea sa genială de asociere atestată de foarte timpuriu şi evidentă într-un mod cît de poate de fericit chiar în basmele italiene.

Dintr-unele din figurile şi motivele lui Basile se dezvoltă acţiuni, explicaţii şi referiri ironice la fapte prezente, din alte întîmplări din Basile apar imagini total opuse. Astfel Basile îşi situează poveştile, de obicei, într-o atmosferă în aparenţă reală, în timp ce Brentano îşi transportă cititorii, împreună cu personajele sale de basm, într-o lume obiectiv-alegorică. Deosebirea cea mai evidentă dintre basmele primei perioade a lui Brentano şi cele ale celei de-a doua perioade — mai ales la o confruntare cu acelea ale lui Basile — este reprezentată de sporirea semnificativă a lungimii acestora. *La pietra del galbo* în ediţia italiană a lui Croce are 6 pagini ; povestirea lui Brentano *Gockel und Hinkel* are 81 de pagini. El se menţine în schema de acţiune a originalului napolitan, dar dezvoltă totul într-o manieră mai amplă, introducînd chiar la început un vechi tablou de gen francon-german. Apare chiar şi satira burgheziei şi mai ales a păturii comerciale, în rîndul căreia crescuse şi din cauza căreia suferise mult Brentano. În reelabo-

[1] (A se vedea 5), primul basm.

[2] Clemens Brentano, *Die Märchen*, Frankfurt, 1846. Versiunea românească a citatelor germane din acest text aparţine Cătălinei Velculescu.

[3] Ch. Speroni, *Proverbs and proverbial phrases in Basile's «Pentamerone»* Los Angeles, 1941.

rările mai tîrzii însă basmele dobîndesc dimensiunile unui roman și nu mai sînt aproape de loc comparabile cu acelea ale lui Basile. *Gockelmärchen* are, împreună cu *Dedicația* și *Diario dell'Antenata*, 316 pagini. Totuși pînă și în trăsăturile cele mai neînsemnate transpare încă originalul lui Basile.

Modificările aduse de Brentano în reelaborarea lui Basile se pot interpreta pe baza situării în timp. Publicul Biedermeier ar fi considerat desigur scandaloase și nedemne trivalitatea barocă și insinuările lui Basile (de exemplu *Braune Märchen*, extrem de elegante și decente, l-au discreditat în mod deosebit pe autorul lor, Alexander von Sternberg, un tînăr contemporan al lui Brentano, pînă atunci autorul favorit al societății elegante), chiar dacă aceste povești frivole erau foarte citite pe ascuns (căci altfel nu ar fi putut să se scandalizeze atîta lume).

Chiar și Liebrecht[1], de fapt primul traducător al *Pentameronului* (traducerea a fost publicată în 1846), s-a confruntat cu mari dificultăți, iar Jacob Grimm, în prefața la această lucrare, a încercat într-un fel aproape emoționant să justifice eliminările făcute din original.

Aceste comori ale trecutului, aduse la lumină cu atîta grijă, stînjeneau adesea grav morala burgheză a timpului. Probabil că Brentano a avut o atitudine contradictorie în această privință: pe de o parte vulgaritatea îl distra mult și pe de altă parte era totuși prea atașat de comportamentul burghez din epoca lui pentru a nu considera astfel de povești cam echivoce și prea triviale. Tendința către atenuare sporește în mod evident după convertirea lui religioasă, ceea ce va face ca reelaborările ulterioare să aibă de suferit.

Basmele lui păstrează totuși, în miezul lor, cruzimea specifică a genului, dar el atenuează la maximum exprimarea, cu ajutorul elementelor ironice sau al ritmului narativ, așa cum se întîmplă de exemplu în *Witzenspitzel*, unde eroul este foarte brutal cu victimele lui.

Cruzimea erotică a lui Basile este desigur complet eliminată: nașterea lui Mirt este descrisă la Basile într-o formă foarte realistă așa cum se întîmplă de altfel și cu scenele de dragoste; Brentano povestește doar că într-o dimineață ramura de mirt a căzut din cer. O rezolvare asemănătoare găsim și în *Fanferlieschen*, în *Rosenblättchen* și în *Hüpfenstich*; în reelaborarea mai tîrzie a lui *Gockelmärchen* poetul recurge și la barza care aduce copiii.

În primele basme această sublimare acționează în sensul unei familiarități și vioiciuni exprimate printr-o afectuoasă senzualitate.

Elogiile retorice aduse frumuseții de către Basile sînt înlocuite la Brentano printr-o modulație aproape afectuoasă și printr-un subtext încărcat de tonalități lirice. Pesimismul lui Basile, ironia lui care nu are reținere nici chiar față de întîmplările serioase și demne de respect, își găsește un corespondent mai puțin amar la Brentano în «*ironia romantică*» și în subiectele lui.

O altă tendință fundamentală a reelaborărilor lui Brentano este reprezentată de legăturile și conexiunile ce apar între motive — astfel el inventează situații ca în *Hüpfenstich*, *Rosenblättchen* și *Fanferlieschen*; în reelaborările de mai tîrziu această desfășurare dobîndește o formă remarcabilă.

Reprezentarea situației de început este prezentă în aproape toate basmele. În *Dilldapp* prostia eroului este descrisă și explicată foarte evident; adesea sînt introduse mai întîi personajele și motivele, ca de exemplu frau Woche din *Hüpfenstich* sau prințesa Pimperlein din *Klopfstock* și motivul pieptenului și trandafirilor din *Rosenblättchen*. În *Klopfstock* îl corectează pe Basile care nu-l introduce în acțiune pe fiul cel mai mare, hoțul (tatăl o răpește pe prințesă), iar *Gripsgraps o răpește pe Pimperlein* de la Knarrasper.

Descrierea ornamentală bogată în imagini fantastice apare întotdeauna la Brentano în momentele lipsite de acțiune și ar trebui să fie considerată un element pozitiv al basmelor; doar în reelaborările mai tîrzii suprаîncarcă într-atît povestirea cu descrieri și divagații bogate, dar străine de acțiune și confuze, încît firul acțiunii pare că se pierde uneori și tensiunea scade.

O problemă fundamentală a basmului este aceea reprezentată de mitologia lui, de valoarea și de legătura lui cu realitatea basmului însuși și cu aceea a cititorilor și ascultătorilor. Este evident că poziția față de miraculos a unei anumite epoci istorice sau culturale determină succesul și destinul însuși al

[1] Felix Liebrecht, *Giambattista Basile — Das Pentameron / Die Geschichte aller Geschichten*, Breslau, 1846.

basmului ; s-a observat că acest gen a înflorit îndeosebi într-o perioadă de puternic iraționalism sau de fugă de lume. Romantismul literar este caracterizat de aceste două elemente, dar el trebuie să se confrunte cu un public al cărui raționalism îl combate și îl detestă : este vorba de așa-zișii «filistini».

Astfel romanticii dezvoltă diferite tehnici pentru a rezolva problema integrării miraculosului. Indiscutabilul maestru este E. Th. A. Hoffmann care știe, printr-un mare rafinament tehnic, să simuleze aparența unitate dintre cele două dimensiuni, dintre miraculos și real [5].

Maniera lui Brentano este diferită : el transformă miraculosul («explicîndu-l» într-o formă aparent alegorică sau etiologică) în ceva familiar, așa cum se observă chiar și în numele personajelor lui.

Mult mai adesea alegoria se traduce prin obiectivare, cum se întîmplă de exemplu în cazul fugii magice din *Hüpfentisch* : cei șapte fii și mama lor «*Frau Woche*» (o alegorie a calendarului) scot în calea lui Wellewatz toate cele necesare pentru scris : un lac este o pată de cerneală, un turn este un condei, etc.

Mistificarea obiectelor de folosință zilnică este unul din instrumentele foarte moderne ale basmului pe care și Andersen îl folosește adeseori.

Toate tendințele descrise pînă acum constituie o actualizare și modernizare a basmului. La aceasta se mai adaugă multiplele referiri satirice și întîmplări din epocă pe care cititorul de astăzi nu le înțelege de îndată. Reprezentarea realist-ironică a lumii burgheze de zi cu zi din epoca Biedermeier și a obiceiurilor ei contribuie la modernizarea basmului în sensul unei îmburgheziri a acestuia.

Frau Hinkel (în *Gockel*) a zis odată către Gackeleia : «*Vino, Gackeleia, să nu-l tulburăm pe tata cînd se rade ; și-a pierdut obișnuința și ar putea să se taie*».

Mama lui Laudamus (în *Fanferlieschen*) i-a cerut, fiind pe patul morții, să îngenuncheze, dar i-a spus să împingă mai întîi scuipătoarea un pic sub pat, ca să nu o răstoarne.

Ursula (în Fanferlieschen) îi povestește lui Nouă-dintr-o lovitură cum îi sînt însemnate albiturile : pe de o parte au un mic urs negru cu coroniță de aur, lîngă care stă un U și numărul 12 ; pe cealaltă parte sînt brodați o pereche de pantofi și deasupra litera F. De asemenea, din fiecare categorie se află numai 11 bucăți la înălbit, căci una din fiecare sortiment o are pe ea : iar cămășuțele i se închid la gît cu un năsturaș și nu sînt deloc decoltate.

Unul dintre oșteni spne către Gackeleia care plînge : «*Micuță contesă, șterge-ți-vă ochii,... curățați-vă năsucul pe șorț ; însă pe partea dinăuntru a lui, ca să nu se vadă*».

Brentano a fost fără îndoială un scriitor de basme, dar ceea ce este mult mai important este faptul că el a fost probabil unul din cei mai geniali povestitori orali, așa cum o mărturisesc în repetate rînduri unii din contemporanii săi (Görres, domna von Ahlefeld, etc.). Acest lucru se poate observa și în stilul lui narativ plin de improvizații și asociații, pe care l-a păstrat și în forma scrisă, adînc pătrunsă de vioiciunea lui originală [6].

Caracterul de neconfundat și marea fascinație a basmelor lui Brentano constau nu numai în spumegătoarea lor fantezie ci mai ales în exprimarea lor lingvistică, Brentano fiind unul dintre cei mai mari virtuoși ai limbii din literatura germană. Este remarcabilă capacitatea lui de a stăpîni limba în toate culorile și tonurile ei, de la grotesc la afectuos și trist, asociindu-le într-o multime de combinații fantastice, și de a reuși să realizeze ritmul povestirii în ciuda multiplelor înfloriturl și arabescuri : jocuri de cuvinte și de limbă de tip etimologic sau etiologic, schimbări de cuvinte, repetiții, sensuri duble, caricaturizarea unor cuvinte străine, aglomerări de cuvinte și mai ales, multe neologisme, toate se înlănțuie într-o strălucitoare urzeală. Chiar și sunetul limbii joacă un rol important : onomatopee, jocuri de sunete și rime și pe deasupra substituiri de cuvinte. Însemnările atît de frecvente de versuri se explică în parte prin această virtuozitate lingvistică. Sînt desigur prezente și elemente tipic romantice : cartea cea veche, inelul, mormîntul strămoșilor (Evul Mediu în general), mecanismul (reprezentare artificială) etc.

Ceea ce îl deosebește net pe Brentano de Basile, pe lîngă aceste veșminte lingvistice ori elemente romantice este mai ales această hotărîtă inserare a

[5] Felix Karlinger, *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*, Darmstadt, 1983, pg. 65.

[6] F. Karlinger, *Witz und Ironie im Neapel des Seicento, Italienische Studien, I, Wien*, 1978, pg. 19.

basmelor în lumea recent descoperită a tradiției populare germane.

Brentano nu a adoptat în mod direct exuberanța retorică barocă a lui Basile ; el a folosit alte stiluri (este un copist genial de limbaje și dialecte), de exemplu germana comercianților și limba de la curte. Își însușește cu entuziasm predilecția lui Basile pentru locuțiunile populare, proverbe, insulte, și acestea nu sînt în nici o lucrare atît de numeroase ca în *Italienische Märchen*.

Chiar și poziția narativă a lui Brentano este fără îndoială influențată foarte puternic de Basile, de nepăsarea și de distanțarea lui față de confruntările dintre personaje și destinul acestora — existînd totuși întotdeauna momente în care Brentano participă cu toată sensibilitatea lui. Reprezentarea personajelor la Basile drept indivizi l-a influențat cu siguranță pe Brentano spre a nu-și situa personajele, cum face de exemplu Fouqué, într-un Ev Mediu deformat în mod romantic, și astfel el le introduce în lumea burgheză Biedermeier (imediată) ca pe niște relicve rococo. Reprezentarea realistă a lui Basile l-a influențat desigur pe poetul romantic.

Tot unei influențe a lui Basile se datorează și faptul că Brentano într-ale sale *Italiensche Märchen* consideră acțiunea ca element dominant, esențial și ca motor de susținere al basmului.

Dacă încercăm să-i definim pe Basile și Brentano pe baza categoriilor basmului popular stabilite de Lüthi [adică pe baza conceptelor de «*Eindimensionalität*» (unidimensionalitate), «*Flächenhaftigkeit*» (lipsă de profunzime în timp și spațiu), «*abstrakter Stil*» (prioritatea acțiunii, denumirea în locul descrierii), «*Isolation und Allverbundenheit*» (personajul de basm nu are o lume interioară și nici legături cu ceea ce a fost anterior sau va fi posterior, adică cu timpul ; personajele izolate se asociază, fiind dirijate într-o formă nevăzută, într-un joc armonic ; acești doi factori se condiționează reciproc), «*Prämoralität*» (premoralitate) și «*Prälogik*» (prelogică)], se poate observa că așa-zisul basm artistic prost interpretat are mult mai multe elemente comune decît separatorii cu așa-zisul basm popular. «*Unidimensionalitatea*» este de exemplu prezentă și la Basile ; lumea zînelor, la care face doar aluzie, este complet integrată dimensiunii unitare datorită reprezentării realiste. Din acest punct de vedere se poate concepe tehnica autorului romantic de modelare a miraculosului și realului în realizarea unei unități superioare.

Felix Liebrecht, Adolf Potthof[7] precum și autorul rîndurilor de față, au încercat să traducă opera lui Basile în limba germană ; și astăzi există numeroase traduceri din Basile în multe alte limbi. Se pare însă că Brentano a fost singurul care a încercat nu să realizeze o simplă traducere cuvînt cu cuvînt a poveștilor lui Basile ci să le dăruie cu o limbă și un temperament propriu, reimprovizîndu-le. El este singurul care a transpus textele barocului în Biedermeier și amintește prin aceasta, deși într-o manieră diferită, de încercarea lui Basile de a traduce din napolitană în boloneză. La origine basmele lui Grimm trebuiau să fi fost scrise de Brentano. Frații Grimm îi dăduseră lui, norocosul culegător și editor al cîntecelor populare germane, manuscrisul culegerii lor. Cînd, mai tîrziu, și-au schimbat gîndul și s-au hotărît să publice chiar ei *Kinder und Hausmärchen* s-a impus punctul de vedere restaurator și conservator al științei prin care basmele au fost îmburghezite și democratizate și s-au rigidizat reducîndu-se doar la o imitație epigonică.

Brentano era, ca și Basile, un poet, și versiunea pe care el a dat-o poveștilor napolitane a reprezentat o operație creatoare, care, cu toată distanțarea ei de limba simplelor basme populare, dezvăluie multe din caracteristicile povestitorului popular ce nu-și prezintă textele ca pe ceva învățat pe dinafară, ci le reformulează mereu improvizînd. Astfel se ajunge la concluzia ciudată că Brentano este, în profunzime, mult mai apropiat de Basile decît cei mai buni traducători ai napolitanului, chiar dacă textele lui sînt mai îndepărtate din punct de vedere lingvistic și stilistic de cele ale lui Basile.

Felix KARLINGER

(Versiune românească : Francisca IOVA)

[7] Adolf Potthoff, *Giambattista Basile — Das Pentameron*, Hattingen s.a.
[8] F. Karlinger, *Der abenteuerliche Glückstopf — Märchen des Barock*, München, 1965.

ÎNTRE DOSTOIEVSKI ŞI GIB I. MIHĂESCU

S-a vorbit adesea de influenţa literaturii ruse asupra prozei lui Gib I. Mihăescu. O demonstraţie mai aprofundată în acest sens, pe baza unor trimiteri amănunţite la textele comparate, cu toate îndemnurile care s-au făcut, nu avem încă. Astăzi, ca şi în timpul cînd s-a tipărit romanul *Rusoaica* (1933), ni se comunică doar cîteva impresii de suprafaţă, înlesnite de faptul că autorul însuşi a mărturisit un anume interes pentru literatura rusă, în special pentru marii romancieri ruşi din secolul al XIX-lea (Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev) şi pentru proza ciudată a lui Leonid Andreev, dintre scriitorii de la începutul secolului al XX-lea. În afară de aceasta, în romanul *Rusoaica*, singura operă a lui Gib I. Mihăescu pe care o abordăm în această cercetare intertextuală, se vorbeşte mereu, într-un fel sau altul, de o *«rusoaică»*, iar cel care o aşteaptă rosteşte, cu un fel de venerație cu totul ieşită din comun, într-o stare de exaltare febricitantă, împinsă pînă la obsesie, numele unor eroine celebre din romanele ruseşti : *«Şi pentru a o vedea mai bine, împrumutam fetei mult aşteptată cînd trăsăturile Avdotiei Alexandrovna, sora lui Raskolnikov, cînd ale Zinei ori ale Dariei din Posedaţii, ale Natașei din Război şi pace, ale Annei Filipovna din Idiotul, ale Ecaterinei Ivanovna ori Gruşenkăi din Fraţii Karamazov, sau ale Soniei din Crimă şi pedeapsă»* (p. 31)[1]. Textul lui Gib I. Mihăescu, care citează din memorie, cuprinde două scăpări : Liza din *Demonii* (Lisaveta Nikolaevna Tuşina) devine Zina, în această evocare a lui Ragaiac, naratorul confundînd-o cu Zinaida Alexandrovna (Zina), fascinanta eroină a lui Turgheniev din *Prima iubire*, iar Nastasia Filipovna din *Idiotul* este numită, printr-o contaminare asemănătoare de personaje, Anna Filipovna. Cu alte argumente decît acestea, Nicolae Manolescu îl suspectează, în *Arca lui Noe*[2], pe protagonistul cărţii, locotenentul Ragaiac, de nesinceritate cînd îşi etalează lecturile. *«Soldatul fanfaron»* — şi chiar şi această trimitere la cunoscuta comedie a lui Plaut demonstrează cît se poate de limpede atitudinea criticului faţă de personaj — citea, în bordeiul său de grănicer, pe lîngă *Biblie*, cărţi de filozofie şi de matematică, şi pe clasicii ruşi, probabil la fel de superficial. Pornind de aici, Nicolae Manolescu îl copleşeşte cu ironia sa pe eroul lui Gib I. Mihăescu : *«Pe de altă parte, cum pot fi Biblia şi marii scriitori ruşi adevăratele lecturi ale unui individ care se exprimă ca Ragaiac ? Autorul îl lasă să pretindă cu nerușinare acest lucru în loc să-i divulge preferinţa reală pentru romanele erotice de a doua mînă»*[3]. Lecturile, mai ales romanele ruseşti, reuşesc să inflameze imaginaţia personajului şi să-i dirijeze, într-un anume sens, conduita. Discriminarea, cercetată de critic numai la nivelul limbajului, în efectele de ordin stilistic, autor-personaj, cel dintîi urmărind cu ironie lecturile celui de-al doilea, îndreaptă atenţia către un model celebru : *Don Quijote* al lui Cervantes.

Influenţa romanului rus asupra *Rusoaicei* lui Gib I. Mihăescu, consemnată la nivelul unor coincidenţe superficiale, trebuie căutată în altă parte. Ea s-ar părea că se etalează mai bine în polimorfismul personajului feminin şi nu în linearitatea celui masculin, fără altă viaţă interioară, după cum s-a spus, decît cea impusă de simţuri, de unde decurge o anulare atît de pronunţată a individualităţilor, încît cartea se transformă, după cum observa mai de mult G. Călinescu, în *«monografia unei unice laturi sufleteşti, a aspiraţiei bărbatului în genere pentru femeia necasnică, fugitivă, inaccesibilă»*[4]. Avem de a face, prin urmare, nu cu indivizi diferiţi, ci cu *«virilitatea aventuroasă descrisă prin toţi eroii deodată»*[5]. Drumul către literatura rusă pare închis de o astfel de constatare şi ar trebui atunci să ne orientăm către tipologia feminină, ajutaţi de modelele, cele mai multe din Dostoievski, pe care le citează, după cum am văzut, chiar autorul. În modul cel mai curios, Valia (Valentina Andreevna Grușina), singura rusoaică adevărată din roman, dacă facem abstracţie de Marusea, este un personaj şters, cu foarte puţine puncte comune, rezultate din vagi asemănări fizice şi cîteva date exterioare, cu

---

[1] Citatele noastre trimit la *Rusoaica*, ediţia a III-a, Editura «Naţionala-Ciornei» S. A., Bucureşti, fără dată.

[2] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1980.

[3] *Op. cit.*, p. 229.

[4] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1941, p. 680.

[5] *Ibid.*

eroinele din romanele rusești. Adevărata rusoaică, în sensul de prototip literar acreditat de romanul rusesc, rămîne, în chip paradoxal, Niculina Bălan, personaj construit pe de-a-ntregul după un model dostoievskian. Nebuloasa, enigmatica, halucinata Niculina, cu sufletul scindat între solicitări diametral opuse, răvășită de patima egoistă pentru Ragaiac, dar gata să se sacrifice pentru Bălan, *«ocnașul»*, este o figură zbuciumată și tragică, angajată cu toată viața într-un periculos joc dublu. Acest personaj cu o psihologie complicată și contradictorie trimite, printr-o semnificativă dorință de autoflagelare, cînd la Katia (Katerina Ivanovna Verhovțeva), cînd la Grușenka (Agrafena Alexándrovna Svetlova) din *Frații Karamazov*. În ultima și cea mai de seamă metamorfoză a personajului (la început o *«hetairă de provincie»* ca Grușenka, mai rustică chiar), Niculina își caută izbăvirea, și prin aceasta liniștea conștiinței, formă de fericire aparte, irealizabilă de altfel, în alăturarea de cel căzut în nenorocire, cazul atîtor eroine din literatura lui Dostoievski. *«Nu există fericire mai mare decît să te jertfești»*, o inițiază Varvara Petrovna pe Dașa în *Demonii*. În finalul romanului *Rusoaica*, păcătoasa Niculina cade în cruce peste cadavrul *evadatului* ucis, pecetluindu-și simbolic ispășirea : *«Niculina se răsturnase pe el în cruce, mută și crispată, într-o strîmbătură stranie, care aducea mai mult a rîs»* (p. 274). Ragaiac o aștepta să se desprindă din ceturile răsăritene pe orgolioasa Katerina Ivanovna, sau altă femeie nobilă și mîndră, cu chipul întrezărit în Valia din *Rusoaica*, dar în preajmă o are, printr-o semnificativă similitudine de destine, pe Grușenka, în moldoveanca Niculina Bălan, așa cum apare ea mai ales în ultima parte a romanului, cînd se precizează, sub presiunea *«trădării»* lui Ragaiac, sentimentului culpabilității.

Abandonăm aici argumentarea noastră în legătură cu tipologia dostoievskiană a personajului feminin din *Rusoaica*, care ar putea continua pe mai multe pagini, pentru a ne ocupa de hulitul și nefericitul Ragaiac, lărgind aria intertextuală în care credem că trebuie plasat personajul. Eroul se crede un fel de *«Don Quijote»*, fără s-o spună atît de explicit ca Mihai Aspru din romanul *Donna Alba*, G. Călinescu îl consideră un bovaric, iar critica mai nouă, un om cu picioarele pe pămînt (Al. Protopopescu [6]), un Sancho Panza după Nicolae Manolescu, care-l divulgă ca un *«soldat fanfaron»* [7] de veche stirpe, de vreme ce vede în el un *Miles gloriosus* așa cum l-a păstrat Plaut din comedia elenistică. Noi ne ferim să polemizăm cu personajul, cum fac Nicolae Manolescu și Al. Protopopescu. Îl vom lăsa deci pe Ragaiac să viseze. Dostoievski acordă acest drept pînă și decăzutului Marmeladov, care exclamă, după condamnabila lui fugă de acasă, gîndindu-se încă la salvarea soției din mizerie și boală și a Soniei din desfrîul în care o împinsese : *«Visurile acestea nu pot fi condamnate, domnule !»* Cu atît mai mult, deși provoacă această reacție prin contrast cu realitatea, aceste visuri nu sînt *«vrednice de rîs»*, raționează, în cumplita lui mizerie morală, același personaj [8].

Sufocat, prizonier al lumii concrete, nimeni și nimic nu-l poate opri pe Ragaiac să viseze că poate depăși această realitate împovărătoare prin voință și energie, cucerindu-i fețe necunoscute. Devenit propriul său vrăjitor, Ragaiac este un Don Quijote torturat de *«Dulcineea cea vrăjită»*, pe care, spre deosebire de eroul lui Cervantes, o cunoaște, dezamăgit, numai în această ipostază, deformată, comună, cealaltă față a ei, nevăzută, *«sacră»* [9], pe care o bănuiește și o dorește cu toată ardoarea, fiindu-i cu desăvîrșire interzisă. Don Quijote, care nu-i deloc un *«platonic stupid»*, cum ni se sugerează cîteodată, ci un smintit mai înțelept decît Ragaiac, este mai fericit decît omologul lui balcanic. Nedeprins cu o viață spirituală înaltă, rafinată, îndelungată, noul cavaler se repede cu lancea spre o țintă — aici este drama lui — care nu poate fi cucerită decît cu cugetul. Nu a învățat încă să gîndească subtil și nu cunoaște plăcerea exercițiului spiritual gratuit. Comparabil cu Karamazovii din acest punct de vedere, el aparține «senzualilor» lui Dostoievski, transplantați și aclimatizați în alt sol, cu oameni mai puțin tenebroși, împiedicați de egoism să se dedice binelui, dar fără o reală vocație a răului, pe care o au Stavroghin, Verhovenski, Feodor și Dmitri Karamazov etc. Cei ca Ragaiac și Iliad din *Rusoaica* lui Gib. I. Mihăescu comit răul din nepăsare, din superficialitate și nestatornicie, chinuiți de noutate numai de teama să nu se plictisească, mereu dis-

[6] Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, București, Editura Eminescu, 1978, pp. 186—265.

[7] N. Manolescu, *op. cit.*, pp. 224—232.

[8] Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, București, Editura Cartea românească, 1972, p. 24.

[9] *«Fața Valiei e o închegare* sacră *(s.n.). Cel care ar descoperi-o dintr-o dată ar cădea fulgerat»* (p. 183).

puși de aceea să experimenteze, împinși spre necunoscut de o inteligență prea puțin speculativă, repede satisfăcută de surpriza unei mărunte mulțumiri cotidiene. Pragul lumii răsăritene, instabil și primejdios, în care se ivește acest nou tip de personaj, este un loc care obligă la acomodări rapide și la trădări scandaloase. Ragaiac este un Don Quijote balcanic, robul fără scăpare al Dulcineei fugitive.

În ciuda încercărilor, uneori disperate, de a reface existența terestră a Valiei cu ajutorul unor emisari care urmau să-i îndrume pașii îndărăt, aceasta se afundă tot mai mult în necunoscut, îndepărtîndu-se de erou, captarea visului rămînînd o pură iluzie. Fata care a poposit vremelnic în bordeiul lui Iliad ca făptură pămîntească rămîne pentru totdeauna pierdută pentru Ragaiac. Începînd de aici, pînă la sfîrșitul romanului, Valia va avea o existență pur imaginară. Visul se detașează tot mai mult de realitate. Valentina Andreevna Grușina se metamorfozează, devenind dintr-un personaj cu o existență reală o proiecție simbolică a aspirației care nu se poate întrupa. Nu-i vorba, în acest caz, atît de un personaj proteic, cît mai curînd de două personaje, unul din realitate și unul din vis, legătura de nume neavînd nici o importanță. Se confruntă aici de fapt două concepții despre personaj: una realistă și una simbolistă, în ultimul caz Gib I. Mihăescu receptînd mai curînd o influență din nuvelele și teatrul lui Leonid Andreev. În Valia din vis, și numai în ea, nu în cea din realitate, o fată banală, trăiesc, într-un mod destul de abstract, eroinele din literatura rusă. În aceasta constă de fapt bovarismul lui Ragaiac, dacă ar fi să reluăm formula lui Călinescu, criticabilă doar dacă păstrăm înțelesul limitat și oarecum particular pe care i-l dă marele critic: *«Rusoaica este un fel de Madame Bovary a virilității întrucît în Ragaiac sînt întrupate aspirațiile oricărui bărbat, fără vreun accident mai deosebit»* [10]. Ragaiac își construiește în imaginație un ideal romanesc (nu contează dacă îl respectă în realitate) la care visează cu o tenacitate (abia aici găsim o notă particularizantă, donchișotească și bovarică) de nimic înfrîntă, pînă la un punct atît de avansat încît insatisfacția rezultată din raportul aspirație-realitate tinde să-i altereze sau măcar să-i dirijeze într-un sens anume viața. Spre deosebire de eroina lui Flaubert, și altfel chinuit decît aceasta, Ragaiac, exaltat și el de lecturi, nu-și modifică personalitatea în funcție de visurile și de iluziile sale. El vrea o schimbare radicală a existenței lui, nemulțumit sincer de contdiția sa umană reală, pe care o suportă ca pe o ispășire, fără să încerce sau fără să fie capabil să răspundă, prin faptele sale, idealului visat, lăsîndu-se mereu depășit de acesta, tîrîndu-se, împovărat de un senzualism niciodată satisfăcut, spre un erotism idealizat și absolutizat, care nu-i poate aduce mîntuirea, atît de intens așteptată, pentru că starea de elevație la care aspiră nu există în propria sa conștiință. Ragaiac e un Don Quijote, dacă ar fi să-i acordăm această calificare pe care și-o revendică eroii lui Gib I. Mihăescu, bolnav de karamazovism, sustras însă tenebrelor damnaților lui Dostoievski de o funciară lejeritate sudică, balcanică, am spus noi, care-l izbăvește de demonii conștiinței eroilor din romanele rusești, dar și de asceza impusă de fidelitate, care-l face pe eroul lui Cervantes puțin cam ridicol în ochii unor critici care-i vor reproșa, dintr-un exces de materialism, dăunător ca și contrariul lui, platonismul redus la o fixație erotică deviată de la normal.

Karamazovismul lui Ragaiac se limitează la un senzualism dominator, dar nedistrugător. Între cele două laturi ale acestei firi, latura materială și cea ideală, nu se desface prăpastia în care cad eroii lui Dostoievski. Să ne amintim de definiția pe care o dă procurorul Ippolit Kirillovici karamazovismului, cu referire la Dmitri Feodorovici: *«Este foarte probabil ca în prima ipostază acuzatul să fi ascultat într-adevăr de un imbold pe cît de nobil pe atît de sincer, iar în cea de-a doua de o pornire tot atît de sinceră, dar josnică. De ce? Pentru că domnia-sa are o fire largă, karamazoviană — aici am vrut să ajung — capabilă să cuprindă cele mai bizare contradicții și să contemple în egală măsură cele două abisuri: abisul de deasupra noastră, imensitatea spre care își iau zborul cele mai luminoase idealuri, și abisul de sub noi, prăpastia fără fund, bîntuită de pestilențiale miasme ale celei mai abjecte descompuneri morale!»* [11] Cerul lui Ragaiac este mai aproape de pămînt, deși structura lui sufletească este karamazoviană. Sufletește el este însă mai puțin scindat. Situînd acest caz într-un context mai larg, am risca, în acest punct al analizei, o explicație de ordin social și istoric. Știind bine că totul este

[10] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 679.
[11] F. M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, II, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964, pp. 506—507.

mai curînd interzis, intelighenția românească, din care face parte și Ragaiac, nu putea gîndi ca Raskolnikov, ca Ivan Karamazov sau ca alți eroi din opera lui Dostoievski, că *«totul pe lume este permis»* [12], deviză pe care și-o însușește pînă și nevolnicul Smerdeakov, un semidoct. Împilarea, apăsarea îndelungată și grea au creat la noi o intelighenție fanariotă și, mai tîrziu, fanariotizată. Este aproape inutil să precizăm că dăm cuvîntului un înțeles moral. Reprezentanții ei «se strecoară», «se descurcă», în condițiile cînd alții devin victime ale solicitării totale într-o parte sau în alta, zdrobindu-se. Această intelighenție n-a dat anarhiști sadici ca Verhovenski din *Demonii* lui Dostoievski, nici devotați gata de sacrificiul suprem cum sînt tinerii lui Leonid Andreev din *Povestea celor șapte spînzurați*, dar nici criminali cu principii ca Raskolnikov. Literatura română, pentru că aceasta este terenul în care ne situăm, nu le consemnează prezența. Un scepticism funciar și o superficialitate dobîndită îi mîntuie pe acești eroi dotați cu prea multă inteligență practică, dar fără bătaie prea lungă, cazul lui Ragaiac din *Rusoaica*, de un sfîrșit tragic, condamnîndu-i la o existență mediocră. Acomodați clipei, ei visează la un viitor care se îndepărtează mereu, cu cît capacitatea lor de așteptare crește, cazul celor mai mulți eroi ai lui Gib. I. Mihăescu.

Rusoaica la care visează Ragaiac, această magnifică metaforă care stă la baza romanului cu același nume, o indiscutabilă capodoperă a literaturii române, aparține, oricum am privi lucrurile, lumii închipuite a poeziei și nu avem nici un temei s-o privim altfel.

Al. ANDRIESCU

ARCE STILISTICE
SAU DESPRE STILURI ȘI DINAMICA LOR

În ceea ce privește noțiunile de *dinamic* și *static* e necesară o diferențiere între tematica operei (statică sau dinamică) și modul în care autorul a dorit sau a reușit să o înfățișeze. Trebuie precizat că nu întotdeauna o operă de artă plastică avînd o tematică dinamică este realizată de autorul ei în așa fel încît mișcarea să fie surprinsă și redată într-un mod convingător. Multe tablouri care tratează subiecte statice sînt realizate cu o deosebită veridicitate, astfel încît impresia de viață, de autentic, este cît se poate de pregnantă, în timp ce teme prin excelență dinamice sînt tratate într-o manieră mai «căutată», mai «artificială» (nu în sens peiorativ), personajele au o alură statuară, care poate conferi operei grandoare și solemnitate, dar care le răpește autenticitatea, compoziția este atît de echilibrat structurată încît perfecțiunea ei poate părea nefirească sau ireală etc. Astfel sînt tablourile lui Caravaggio, precum *Chemarea Sf. Matei* de la San Luigi di Francesi din Roma, în care nota de dinamism este obținută numai prin simpla punere în lumină a unora dintre personaje. Ori peisajele lui Poussin sau Claude Lorrain, statice prin tematică și emanînd calm și seninătate, realizate însă cu atîta naturalețe, încît aproape că te aștepți să vezi dintr-un moment în altul valurile și frunzele copacilor mișcîndu-se în bătaia vîntului. Totodată, tablouri care tratează subiecte dinamice sînt în realitate statice, personajele, deși aflate în mișcare, fiind reprezentate într-o manieră rigidă, statuară (uneori monumentală) și destul de nefirească, lucru care poate spori farmecul unei picturi din secolul al XV-lea, dar îi alterează mult din impresia de naturalețe și veridicitate.

Un efect asemănător îl putem remarca privind multe reprezentări din imagistica quattrocento-ului — personajele lui Uceello, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Fra Angelico, Massaccio etc. cu aceeași înfățișare rigidă, chiar și atunci cînd întreprind acțiuni ce ar solicita un înalt grad de reprezentare dinamică, precum cele din *Bătălia de la Chosroes*, din ciclul de fresce de la San Francesco din Arezzo, pictate de Piero della Francesca. În general acest lucru se petrece în toate picturile dinaintea

[12] F. M. Dostoieski, *op. cit.*, p. 502.

secolului al XVI-lea din Italia și Flandra și al XVII-lea din Franța, Germania și Spania.

Noțiunile de *static* și *dinamic* se referă, de asemenea, la compoziția privită în totalitatea ei, neexistînd forme aprioric determinate ca fiind statice sau dinamice. Mai mult decît atît, există opere de artă care, judecate în ansamblu, sînt mai mult sau mai puțin dinamice, în timp ce elementele alcătuitoare sînt preponderent statice. Piazza San Pietro din Roma, concepută de Giovanni Lorenzo Bernini, este un spațiu arhitectural prin excelență dinamic : cele două exedre alcătuiesc o elipsă de dimensiuni gigantice și generează, pe de-o parte o mișcare spirală, în jurul obeliscului central, pe de alta o atragere a vizitatorului mai întîi spre zona din centrul pieței și apoi spre intrarea în bazilică. În același timp, este de remarcat masivitatea și staticitatea colonadei, privită în detaliu. Statică și tectonică în amănunt, opera lui Bernini este, totuși, în ansamblu, dinamică în sine și totodată generatoare de spațiu arhitectural dinamic. Reciproca este, de asemenea, adevărată. Multe opere artistice sînt realizate din elemente care, luate în particular, sînt mai dinamice decît atunci cînd sînt examinate într-un tot. Este cazul barocului meridional (din sudul Italiei, din Spania și Portugalia, barocul «colonial» din America Latină), precum și al stilurilor eclectice din veacul al XIX-lea. Elementele «în mișcare» sînt cel mai adesea decorative (pictură, decorație, în stuc, sculptură în alto-relief sau ronde-bosse), așa cum se întîmplă, de exemplu, la catedrala din Mexico, și, mai ales, la capetele alăturate acesteia *(Capela Celor Trei Regi*, realizată între 1718 și 1737 de Jeronimo Balbas și *Sagrario*, realizată de Lorenzo Rodriguez), unde decorația hiperabundentă ascunde construcții destul de greoaie și cu configurații planimetrice relativ amorfe. «Barocul» spaniol (churrigueresc) și cel latino-american este «baroc» în special prin hipertrofierea laturii decorative a clădirilor. Odată aceasta înlăturată, se dezvăluie o structură arhitecturală, mai mult sau mai puțin statică, a cărei factură se înrudește cel mai mult cu arta renascentistă și manieristă și care «temperează» într-o oarecare măsură dinamicitatea detaliilor.

Același lucru se poate spune și despre multe din clădirile veacului al XIX-lea, grupate în mod artificial sub denumirea de «*eclectice*» — Opera din Paris (Charles Garnier), Palatul de Justiție din Bruxelles (Joseph Poelaert) și Palatul de Justiție din Roma (Guglielmo Calderini), care apar ca fiind statice odată cu înlăturarea decorației abundente. Atît clădirile barocului meridional cît și cele eclectice reprezintă de fapt și exemple de clădiri picturale și cu o tectonică slabă, care în același timp au dinamicitate redusă, sporită însă prin recurgerea la arte anexe, complementare (pictură, sculptură și alte arte decorative). Ar mai trebui adăugat că nota dinamică a unei picturi, sculpturi sau opere arhitectonice nu este în mod necesar impusă de o anumită familie de forme — cu alte cuvinte, folosirea formelor «deschise» și efectelor picturale nu are ca efect obligatoriu producerea unei opere artistice dinamice, deși, în general, rezultatul este acesta. Explicația ar fi, credem, că nota dinamică sau statică nu este în mod direct rezultatul unui anumit sistem de forme și nici măcar al unei anumite familii tematice, ci, în special, al unor anumite stări de spirit — colective (deci ținînd de mediul artistic al unei epoci oarecare ori individuale) (caracteristicile psihologice și temperamentale ale artistului) și, totodată, rezultatul unui anumit nivel de dezvoltare a tehnicii reprezentării, sau, am putea spune, a modului în care artistul are intenția sau posibilitatea să-și materializeze ideile.

Pentru argumentarea celor spuse mai sus, să *examinăm două tablouri* liniare și tectonice și, respectiv, două tablouri picturale și atectonice, încercînd de fiecare dată să surprindem caracterul lor de relativă staticitate sau dinamicitate.

Primele două exemple sînt din aceeași țară (Flandra) și din aceeași epocă (începutul secolului al XV-lea). *Portretul Giovannei Cenami și al lui Giovanni Arnolfini* de Jan Van Eyck, aflat în colecția Galeriei Naționale din Londra și *Bunavestirea* Maestrului din Flémalle, de la Musée Royal d'Art Ancien din Bruxelles. Caracterul liniar și predominanța formelor închise (tectonice) sînt evidente la ambele tablouri. De asemenea și modul de așezare a diferitelor părți ale tablourilor într-o relativă simetrie și într-o regresiune succesivă de planuri distincte. Tabloul lui Van Eyck este însă mai echilibrat, nota generală este mai calmă, personajele sînt mai statuare, compoziția este mai stabilă și, am putea afirma, mai «gravitațională». Celălalt tablou este mai tensionat, personajele nu sînt dispuse, ca în cazul precedent, după direcții verticale, ci alcătuiesc fiecare un fel de arc, introducîndu-se

astfel o mişcare spirală în centrul tabloului, impresia fiind accentuată şi de masa rotundă situată în mijloc, înfăţişată într-un racursiu mult mai puţin accentuat decît ar fi fost necesar. Acelaşi efect de relativă sporire a notei dinamice este obţinut şi prin plasarea punctului principal de privire în aşa fel încît peretele din stînga «fuge» mult mai puternic decît cel din dreapta.

Celelalte două tablouri picturale şi atectonice aparţin de asemenea artei flamande şi aceleiaşi perioade (începutul secolului XVII) — *Răpirea fiicelor lui Leucip* de Rubens, aflat la Vechea Pinacotecă din München şi *Portretul regelui Charles I al Angliei* de Van Dyck de la Louvre. În ambele cazuri este evidentă reprezentarea «în profunzime», planurile distincte din exemplele precedente fiind de astă dată întrepătrunse, între primul plan şi fundal existînd o succesiune neîntreruptă de elemente care le unifică. Gradul de dinamicitate al tabloului rubensian este însă mai mare, la aceasta contribuind deopotrivă realizarea lui pe axe diagonale, extrema sa luminozitate, dezordinea evidentă care domneşte în primul plan, contorsionarea pronunţată a celor două personaje feminine etc., în timp ce tabloul lui Van Dyck, alcătuit mai ales pe baza unor axe verticale, este mai simetric, luminozitatea este mai puţin accentuată, atmosfera generală fiind în final mai calmă.

Se poate vedea, aşadar, că noţiunile de *tectonic* şi *atectonic*, precum şi de *liniar* şi *pictural* privesc mai ales modul de reprezentare «în detaliu» a diferitelor familii de forme, în timp ce noţiunile opuse, de *static* şi *dinamic*, se referă îndeosebi la forme ce conlucrează şi se interrelaţionează, adică se referă în special la opera artistică luată în totalitatea ei şi la impresia generală pe care aceasta o lasă privitorului.

Am amintit ceva mai înainte că gradul de dinamicitate al unei opere nu este în mod necesar (şi direct) legat de apartenenţa la un anumit sistem de forme. Faptul că fiecare din arcele stilistice care cultivă aceeaşi familie de forme începe prin a fi relativ static şi sfîrşeşte prin a fi dinamic, demonstrează că efectul de mişcare nu depinde de o morfologie aparte, pentru că, în definitiv, fiecare din aceste arce stilistice nu aduce îmbogăţiri importante decît de ordin cantitativ în sistemul său morfologic, acumulările calitative vizînd în special aspecte de nuanţă, de o importanţă mai redusă, trama de bază, sistemul arhetipal nesuferind modificări semnificative.

Vom alege pentru exemplificare trei tablouri din aceeaşi ţară (Italia), din epoci diferite, dar cuprinse în acelaşi arc stilistic, avînd totodată o caracteristică comună — la toate trei peisajul joacă un rol important. Cele trei tablouri marchează respectiv trei etape caracteristice ale arcului renascentist: *Alegoria Sacră* de la Uffizi a lui Giovanni Bellini, pictată pe la 1490 şi semnificativă pentru renaşterea timpurie, *Madonna din Foligno*, de la Vatican, a lui Rafael, pictată pe la 1515—1516, caracteristică pentru faza de apogeu a Renaşterii şi *Pescuitul* de la Louvre al lui Annibale Carracci, care ilustrează perioada de trecere de la manierism la baroc. În tabloul lui Bellini atmosfera este în mod evident mai calmă (probabil şi datorită unui ecleraj mai uniform şi efectelor destul de slabe de clar-obscur), compoziţia mai echilibrată (masa muntoasă din planul îndepărtat stînga este contrabalansată de malul stîncos din planul mai apropiat dreapta, micul golf este plasat aproximativ în centrul de greutate al tabloului, castelul de pe culmea împădurită din ultimul plan coincide aproape cu punctul de fugă al tabloului), tehnica reprezentării materialelor specifică manierei quattrocenteşti (stîncile par a fi mai degrabă mulaje decît piatră autentică). De asemenea trebuie remarcat şi primul plan — în care se desfăşoară scena sacră — tratat în mod evident ca un unificator al compoziţiei. Tabloul lui Rafael vădeşte o optică întrucîtva schimbată, deşi ordonarea personajelor din prim plan este relativ simetrică. Peisajul din fundal este mult mai agitat, eclerajul mai nuanţat, efectul dinamic obţinut fiind remarcabil: norii care se învălmăşesc în planul din faţă şi fac trecerea către planurile următoare, în care domneşte, deasemenea, o atmosferă destul de nebuloasă, stîncile din stînga care îşi găsesc echilibrul în partea dreaptă doar într-o masă ceţoasă confuză, casele risipite mult mai veridic în peisaj. În sfîrşit, opera lui Carracci, care manifestă un plus de dinamism: copacii sînt aplecaţi spre dreapta, îndoiţi, e clar, de pale de vînt; întreaga compoziţie este dirijată după o linie uşor înclinată care porneşte din planul apropiat stînga şi se încheie în planul îndepărtat dreapta. Ţărmul urmăreşte o linie capricioasă iar planul din faţă este, în mod ciudat, mult mai puţin luminat decît fundalul. Acesta este un peisaj «de vis», cu construcţii incerte şi culmi muntoase albăstrui, scăldate

într-o lumină argintie, care contrastează cu norii printre care se strecoară.

În concepția lui Wölfflin, în baroc (și, aș spune, la sfîrșiturile de arce stilistice) accentul nu cade în centrul geometric al compoziției ci, de cele mai multe ori, într-un punct aflat spre periferie sau, cîteodată, dincolo de cadrul compoziției, cadru care devine un element aparent întîmplător. Procedeul este, de fapt, mult mai general și comun tuturor artelor — e drept, apărînd în anumite momente corespunzătoare unor anumite trepte de dezvoltare a acestora. Romanele lui Kafka, *opus*-urile simfonice ale lui Ceaikovski sau Wagner *(Preludiul* și *Moartea Isoldei, Parsifal)* și chiar ale lui Berlioz par să-și îndrepte întreaga curgere a acțiunii spre un punct exterior, intangibil, astfel încît, odată cu încheierea operei, încercăm o impresie vagă de non-finit, desăvîrșirea operei fiind proiectată undeva în viitor.

Pentru a explica mecanismul fenomenului pe care l-am denumit «arc stilistic» ne vom folosi de cei doi termeni introduși în psihologia artei de R. Müler-Freienfels și anume *afectul* și *coafectul: «După el,* (Müller-Freinfels, n.n.) *o operă de artă ne provoacă două feluri de afecte. Dacă retrăiesc împreună cu Othello durerea, gelozia și chinurile sale, sau groaza lui Macbeth cînd vede umbra lui Banquo — avem ceea ce se numește coafect; dacă ne stăpînește sentimentul de teamă pentru soarta Desdemonei, atunci cînd ea încă nici nu bănuiește pericolul — avem de-a face cu un afect propriu al spectatorului, care trebuie deosebit de coafect»* [5].

Afectul și coafectul nu sînt strict legate de gradul de conotativitate al artei, deși în general în artele conotative coafectul lipsește. Pot exista însă și arte mai puțin conotative în care coafectul să nu existe (artele vizuale) sau să existe (literatura epică).

S-ar putea spune că muzica programatică sau teatrul liric generează coafecte. Lucrul este adevărat, dar acestea sînt provocate de elemente extramuzicale: programul literar sau libretul. Dacă ascultăm, de exemplu, uvertura la *Tristan și Isolda,* necunoscînd sau făcînd total abstracție de titlu și de conținutul literar al dramei, în noi ia naștere o tristețe *nedefinită, neindividualizată.* Pentru a trăi împreună cu eroii operei desfășurarea acțiunii (deci pentru apariția coafectelor) trebuie să cunosc povestea lui Traian și a Isoldei sau să citesc libretul operei. Analog, uverturile *Coriolan* sau *Egmont* de Beethoven creează o atmosferă eroică și tragică neindividualizată, altfel spus li s-ar potrivi numele oricărei alte creații literare eroice și tragice: *Britannicus* de Racine, *Iulius Cezar* de Shakespeare etc. Coafecte apar luînd cunoștință de titlul uverturii, prin trimiterea automată a spectatorului la textul dramei.

Fenomenul de pendulare tipic dezvoltării de tip arc apare în artele mai puțin conotative și în care coafectele nu apar — deci în artele vizuale. La baza procesului de evoluție a arcelor stau două tendințe contradictorii. *Prima* este dorința de îmbogățire cantitativă a formelor (prin creșterea numărului de elemente decorative). *A doua* este insatisfacția generată tocmai de această îmbogățire a formelor, deoarece prin suprasemantizare se diminuează emoția artistică, ea fiind înlocuită cu o emoție de altă natură, de regulă inferioară (ex. mirarea în fața unei opere de arhitectură supraîncărcată cu elemente decorative). Se naște atunci întrebarea de ce anume culturi nu cunosc o dezvoltare de tip arc în cadrul artelor vizuale (cultura bizantină, cele din Extremul Orient) sau chiar de ce în cadrul artelor vizuale contemporane nu se manifestă fenomenul de pendulare de tip arc. Explicația constă, credem, în încărcătura simbolică *extraartistică* ce este atribuită, în cadrul unei anumite culturi, operei de artă. Astfel o piramidă era în primul rînd un simbol extraartistic (simbol al nemuririi, celui înmormîntat acolo, al sfidării timpului etc.), la fel ca și un templu buddhist sau hindus sau o biserică bizantină. Cu cît simbolistica extraartistică scade în intensitate, fenomenul oscilatoriu se manifestă din ce în ce mai rapid. Atunci cînd simbolistica extraartistică scade sub un anumit nivel, oscilația dispare din nou (cazul artei contemporane). De exemplu, acum, un edificiu rareori este construit pentru a simboliza în primul rînd o idee filosofică abstractă. La o clădire de birouri, teatru, la un bloc cu locuințe, casă individuală etc., ne interesează în primul rînd aspecte funcționale, estetice, economice.

Dan D. PĂCURARIU

[5] L. S. Vigotski, *Psihologia artei,* București, Ed. Univers, 1973, p. 264 și R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst,* Bd. I, Leipzig-Berlin, 1922, pp. 207—208.

CONFESIUNI LITERARE

CONSTANTIN NOICA

«În științele omului nu e destul să ai *învrednicire*, trebuie să ai și *vrednicie*»

Sunt dezamăgit și de da și de nu ● Europa a fost și poate fi sarea pămîntului ● A vorbi în limbajul lui Aristotel ● Steaua e aici, steaua e foarte aproape de noi ● Va mai apărea un poet care să redea mioriticul ? ● Noi, români, suntem enciclopediști ● Sunt limbi în care cuvintele au biografie ● In dialog cu zeii cunoașterii și culturii ● Inventați-vă voi înșivă profesorii !

Îmi îmblînzesc emoția și gîndurile cu care am ajuns aici, pentru că, la anii aceștia ai mei, simt datoria să fiu rău cu tinerii, să nu spun : dragii mei, sunteți buni, treceți mai departe ! Nu trebuie să le dăm drumul așa ! Să nu așteptați, deci, cuvinte bune de la mine — ci doar un îndemn, puțin mai dur decît se face el de obicei.

Există azi în lume un lamento *general : unii se vaită că n-au destule, alții că au prea multe, de la bunuri și pînă la informație. Toată lumea se vaită : vai, cîte cunoștințe sunt ! Ca și cum nu trăim spre a cunoaște, ci pentru a merge, pur și simplu, mai departe...*

Ceea ce aș vrea să vă spun de la început este că lumea oamenilor se împarte în două : în subiecte *umane și* obiecte *umane. Sunteți la vîrsta la care trebuie să vă hotărîți să încercați să ajungeți* subiecte *umane. Dacă vreți să rămîneți* obiecte *umane, n-aveți decît. Vă folosește realitatea într-un fel sau altul. Dar, pentru cei care vor să fie* subiecte, *vreau să vă arăt ce se întîmplă în lumea de azi, cum se poate ieși din extraordinara primejdie a lumii care-și face încercarea și în voi, cum zice Eminescu, să vă arăt cum puteți ocoli pericolul acesta de a fi* obiecte.

Merită să încercați. Este vîrsta la care încercarea trebuie făcută. De vreo două generații, simpla tinerețe, tinerețea în sine nu mai contează la bursa generală. De ce ? Pentru că viteja tinereții și forța brută de muncă nu mai interesează. Nu vă ascund că, astăzi, tineretul de pretutindeni nu mai este valabil prin ceea ce este, *ci prin ceea ce* știe. *E ceva care s-a întîmplat în lume în defavoarea tinereții ca atare, raportul modificîndu-se în favoarea vechiului, care trăiește dincolo de așteptări și care va avea o pondere tot mai mare în societatea omenească.*

Gîndiți-vă cum va fi societatea de mîine ! 30 de ani de învățătură, 30 de ani de activitate, 30 de ani de bătrînețe. Aproape jumătate din societate va fi atinsă de bătrînețe. Problema e ca voi, prin tinerețea voastră, să însemnați ceva, iar bătrînii — să învețe să îmbătrînească. Și cînd o să ajungeți și voi la vîrsta aceasta, să știți că este o mare problemă pregătirea pentru îmbătrînire. Eu fac parte din prima generație care îmbătrînește masiv și trebuie să vă mărturisesc că sunt dezamăgit și de da și de nu : nu funcționăm bine și nu dăm un conținut plin acestui dar al vieții !

Ca să vedeți ce însemna tinerețea înainte, prin ea însăși, prin bravura ei, prin capacitatea ei de a face isprăvi, să vă dau un exemplu, care — vă invit — trebuie luat ca atare.

Prin anii '20, aviația era la început. Un tînăr care se angaja în aviație își risca viața 50%: accidentele erau foarte dese. Tinerii nu aveau mult de învățat — cîteva manevre, iar carlingele erau deschise, protecția sumară. Tinerii aceia contau pe tinerețea lor și toată lumea miza pe tinerețea lor. Un profesor de matematici îmi spunea că a predat la o școală de ofițeri de aviație și că, într-o zi, l-a întrebat pe un candidat cîte grade are un cerc. Candidatul, aspirant ofițer, răspunde: «Depinde!» *Atunci profesorul desemnează un cerc și zice:* «Cîte grade are cercul acesta?» *Candidatul se dă puțin îndărăt și zice:* «Cam 260°» *Eh, l-a trecut! L-a trecut, pentru că nu avea ce face: bietul băiat își risca viața, așa cum și-au riscat-o mulți pe atunci.*

Sau gîndiți-vă, de pildă, la un Columb! Pleca să descopere Americi — și atîta tot! Azi, orice cosmonaut știe tot ce se poate ști despre cosmos, tot ce n-au știut cei de dinaintea lui. Ba, încă, e legat printr-un cordon ombilical de pămînt. Amintiți-vă, cînd au aselenizat primii oameni, al doilea cosmonaut, după Armstrong, coborînd pe lună, a început să danseze (gravitația e de șapte ori mai mică acolo, dacă nu mă înșel). Și atunci, cei de pe pămînt, de jos, de la Pasadena, au spus: «Ascultă! Gata!» *Era ținut cu cordonul ombilical, cum nu era ținut la vremea lui Columb. Acesta a făcut ce-a putut și, săracul, nici măcar n-a dat peste Americi, a dat Amerigo Vespucci, dar, cine știe? — nici nu știa ce descoperă, nu? Trebuia să ajungă în Indii... Astăzi știm ce avem în lună, știm că o jumătate de metru e praf și că, în definitiv suntem într-o lume bine cunoscută.*

Faptul acesta, că trebuie să știți carte, că nu puteți conta doar pe înzestrarea voastră naturală, vă creează dintr-o dată o răspundere foarte mare. N-aveți ce face! Știți cîntecul cătanei ardelene: «Cătănire-aș, cătăni / Numai pușcă de n-ar fi!» *Cum să fie cătănia fără pușcă? Ei, cum să fie astăzi un tînăr important pentru cetate, dacă nu știe carte? N-aveți ce face, trebuie să vă supuneți, să învățați — și eu am venit să vă spun lucrul acesta, care poate să vă deprime, dar cu care trebuie să vă obișnuiți: să vă îndemn de a începe să trudiți încă de tineri!**.

*

Cum trebuie să înțelegeți abaterile tinerimii din apus? Acolo este o tinerețe care nu-și găsește echilibrul, nu-și găsește locul, un tineret care nu e bine așezat. Cu atît mai mult trebuie să fiți voi altfel și, în jumătatea aceasta de răsărit a Europei, care începe de la Viena, s-a constatat că tineretul este mai sănătos și că poate face treabă bună, că e o nobilă promisiune umană pentru o Europă obosită și care are, astfel, o șansă. Europa a fost și poate fi sarea pămîntului.

*

Cum puteți ieși din situația aceasta de a nu mai avea ce oferi direct cu tinerețea din voi unei piețe care are nevoie de alte forțe de muncă? Să vă spuneți: ne pregătim! Ne pregătim, adică suntem pregătiți. Aici joacă un mare rol inițiativa și aici trebuie să puneți de la voi ceva, să nu așteptați să vi se dea armura gata făcută, ci să vă faceți voi armura voastră.

Prietenul Mircea Handoca și cu mine — eu nu sunt decît picadorul în treaba aceasta, dînsul e toreadorul! — vrem să publicăm scrierile lui Mircea Eliade dintre 14 și 18 ani. Să vedeți, în anii '20, ce făcea un tînăr român! Un tînăr care n-a strălucit la carte, care încă de la 12 ani a rămas corijent la franceză, dar care, la 18 ani, citise tot Balzac, 93 de titluri, care a învățat italiana spre a-l citi pe Papini, un tînăr care a fost pus la 12 ani în fața microscopului — vă închipuiți ce era un microscop în 1920! — și a văzut altceva, *a avut presentimentul că acolo, sub lupă, este o altă lume decît aceasta și care a căutat de atunci lumea adevărată în științele naturale, a căutat-o în chimie, a căutat-o în Orient, a ajuns la alchimie, a ajuns la sacru, un tînăr a cărui aventură poate fi* exemplară. *Exemplară nu numai pentru voi și noi, cei de aici, dar pentru o Europă în care cartea lui Papini* Un om sfîrșit *a făcut senzație, dar care se reduce la afirmații, la declarații de genul* «aș fi vrut să...», «visez să...», *pe cînd cărțile lui Eliade, încercările lui de științe naturale, de chimie, de alchimie sunt* realizări *la un nivel neașteptat.*

În faza aceasta în care sunteți, nu e totul a învăța bine la toate. În primul rînd trebuie să aveți ținută morală, să învățați demnitate — și eu cred că fetele

---

* Textul de față — transcris de pe bandă de magnetofon de colegul nostru Dan C. Mihăilescu — reprezintă *cuvîntul* lui Constantin Noica la întîlnirea sa din aprilie 1986 cu elevii Liceului Dimitrie Bolintineanu din Capitală. Înregistrarea ne-a fost încredințată de profesorul Mircea Handoca. [*n. red.*].

învață mai bine decît băieții tocmai fiindcă au mai multă demnitate, mai multă mîndrie, se respectă mai mult și au această decență a răspunsului potrivit. Ele vor și trebuie să dea răspunsul potrivit.

Da, problema este să vă găsiți inserția voastră în lumea aceasta, ca și nesfîrșită, a culturii. Unde și cum vă inserați, cum vă înscrieți cu vocația voastră. Fiindcă, dacă răscoliți bine în sufletele și în formația voastră, vedeți că aveți, fiecare, pe undeva, o bătaie mai lungă. Ei, pe aceea trebuie mizat! Și, atunci, soluția de a ieși din situația, din condiția aceasta de obiecte — în care sunteți încă — cînd vi se dau cunoștințele, cînd sunteți înarmați cu ce credem noi că trebuie să știți în viață — această soluție este atenția.

Atenția, spunea Goethe, este fenomenul originar al tuturor ființelor. Pe plan moral, înseamnă supunere la obiect, înseamnă respectul, liniștea, acea cumințenie, care, conform credințelor folclorului nostru, biruie pe diavol, blîndețea, care este cel mai bun învingător. Atenția, pe plan intelectual, duce la toate cunoștințele bune. Atenția aceasta o are, de pildă, chinezul, cînd, dimineața, timp de 5 minute, contemplă soarele. Au avut-o toți marii oameni cînd au descoperit fenomene, cu ochii bine deschiși. Trăiți acum ceasul cînd, așa cum se zice într-un poem al lui Goethe, umblați cu biciușca prin iarbă și, știu eu, loviți ciulinii, cînd, dacă vă opriți și vă uitați la un ciulin, dacă vă uitați cu mirare în jurul vostru — vedeți în natură miracolul pe care, dacă aveți și înzestrare pentru științele naturale, îl puteți valorifica altfel decît prin ceea ce ați învățat la școală.

Există o mirare și în fața tehnicii. M-a încîntat un tînăr pe care l-am văzut stînd cinci minute în fața unei motociclete. El vedea ceva ce noi nu vedeam. Mirarea asta trebuie s-o exercitați pînă la capăt, s-o extindeți mai ales asupra cuvîntului. Vă dați seama că majoritatea oamenilor ciripesc atunci cînd vorbesc? Cînd vedeți pe unul că-l apucă de mînecă pe celălalt și acesta spune: «Dă-mi drumul!» — ce-i asta dă-mi drumul? Asta înseamnă: lasă-mă liber. Sextil Pușcariu povestea cum, făcînd o excursie-n munți, a ajuns la o stînă, riscă să se rătăcească, iar un baci bătrîn i-a spus: «Ți-oi da drumul!». Și, zice Sextil Pușcariu, cel care a făcut Dicționarul limbii române, am înțeles abia atunci expresia românească a da drumul. Și-a închipuit că românii, care locuiau de veacuri în preajma pădurilor, care se refugiau în păduri la vreme de primejdie, îi țineau acolo pe cei care le voiau răul, ca ostatici: nu le făceau nimic, dar nu le arătau, nu le dădeau drumul! În sfîrșit, a ți se da drumul înseamnă a fi eliberat din neștiință, a te elibera din necunoaștere.

Sau zceți: «își bate joc de mine». Ce-i asta? Cînd băteai jocul, în vechime, la oină, la alt sport, se mai spunea cîte o strigătură, se mai cînta ceva și de aici legătura aceasta dintre joc și a bate. Sau expresia: «sînt în al nouălea cer». Ce va să zică al nouălea cer? Eu, dacă aș fi președintele comisiei de examen și v-aș auzi că spuneți asta, v-aș ține în picioare și nu v-aș da bacalaureatul. În al nouălea cer! Erau șapte ceruri ale planetelor, bolta de cristal (așa își închipuia Aristotel cerul) și cea de-a noua boltă, cerul stelelor fixe! A spune că ești în al nouălea cer înseamnă a vorbi în limbajul lui Aristotel!

Să vedeți, așadar, în jurul vostru, minunile — miracolul naturii, al cuvîntului, al omului, al iubirii. Ne trebuie foarte puțin ca să descoperim miracolul. În zilele libere, în ceasurile în care ni se pare că n-avem nimic de făcut, atunci se pot descoperi miracolele. Miracolele mișună în jurul nostru. Nu avem decît să întindem mîna, ca în rai, și să le culegem, ca în pometele raiului. Tot ce ne trebuie este atenție și să găsim planul în care fiecare poate să intre în rezonanță cu miracolul. Citeodată, oamenii fac astrologie și spun: ne-am născut în zodia cutare, sub steaua cutare, de ea se leagă viața noastră, etc., etc. Nu! Nu! Steaua e aici, steaua e foarte aproape de noi. Într-o poveste religioasă poloneză, se spune că un rabi a visat că sub un copac este o comoară. Se duce acolo, începe să sape și vine altul și-i spune că a visat că un rabi are o comoară îngropată la el acasă. Și rabi se întoarce la el acasă, sapă și găsește comoara chiar acolo. Asta-i problema: putină atenție, supunere la obiect și undeva, cine știe, buna înzestrare vă va revela ce veți face pe viitor.

*

Vibrația, sigur, poate fi și superficială, te poate face să vibrezi și o muzică bună sau un meci de fotbal, de ce nu? (Am văzut și bătrîni microbiști!) Dar... vibrația mai adîncă, e ceva care transformă haoticul în cosmic. Sunteți acum în

ceasul acesta haotic, trebuie să-ncercați timpul cosmic, să aveți identitatea voastră și să puneți întrebările voastre. Trebuie să știți, de pildă, că structurile limbii latine te pregătesc pe tine, viitor informatician, pentru o mai bună programare. Un mare informatician francez a vorbit recent de necesitatea aceasta de a-i învăța mai bine pe tineri latina, fiindcă structurile limbii latine servesc informaticii.

Noi putem amîna miracolul naturii, dar miracolul este în noi. Sunteți acum, în liceu, tocmai la vîrsta aceasta și, după cum spune anticul, la început a fost ceață, pe urmă au venit norii, apoi ploaia și abia la sfîrșit a venit vremea frumoasă. Sunteți acum în ceață, sau, în cel mai bun caz, în anii nebulozității. Vă doresc să ajungeți la vîrsta adevăratei frumuseți și vă doresc ceva mai mult, pentru țara aceasta : să fiți voi vremea frumoasă !

*

Blaga a fost la un moment dat purtătorul de cuvînt al folclorului nostru. Întotdeauna, într-o cultură, substanța ei se revelă în subiecte. Folclorul, astăzi, nu mai este creator, dar subiectul va fi Alecsandri, vor fi Russo, Eminescu, Blaga — cei în care s-a focalizat, s-a concentrat lirismul poeziei populare. Am trăit un proces istoric în care un creator a redat conștient ceea ce o întreagă lume de cîntăreți, de poeți anonimi, a făcut fără deplină conștiință artistică. Blaga este printre ultimii care au făcut acest lucru și mă întreb, chiar, dacă va mai apărea un poet care să preia mărturiile românești, sensurile, simbolurile, miturile, care să redea mioriticul. E vorba de un întreg proces istoric.

*

*Apropo de vorba «*cîte-n lună și-n stele*» ! Cu vremea, orice antropocentrism a fost înlăturat, dar la ora de față trăim un antropocentrism nou, cu toate că nu știm chiar toate cîte sunt în lună și-n stele... Însă asta-i prea puțin interesant față de întîlnirea cu puțină natură, sau cu puțină tehnică...*

*

Noi, românii, avem un neajuns mare : suntem enciclopediști ! Nu rămînem într-o specialitate, atunci cînd o avem. Noi sărim din matca acestei specialități, așa cum au făcut Cantemir, Hasdeu, Iorga, Eliade — și asta-i îngrijorează oarecum pe apuseni. Enescu muzicianul s-a dus în America, a cîntat la vioară, pe urmă a cîntat la pian, apoi a dirijat, pe urmă a cîntat compoziții proprii. S-a dus în Germania și a făcut același lucru... Să citiți O viață de om : *Iorga ia într-un an licența în litere, dă concurs la 19 ani la un liceu și cîștigă catedra de latină. Atunci Odobescu, care era ministru, îl cheamă și-i zice : îți dau nu știu cîți galbeni, du-te și studiază în străinătate. Acolo, în loc să se ocupe de filologie, face figură de medievist și devine istoric. Pe drum, se oprește în cîteva capitale și copiază manuscrise grecești și latinești care priveau Țările Române. Cînd se întoarce, îl întîlnește pe Xenopol, care-i fusese profesor și care-l întrebă :* «Ce faci, Iorga ?» «Aș vrea să scriu o istorie a românilor», *îi răspunde el. Asta e : vine medievist, după ce fusese filolog latinist, devine istoric al românilor, se duce în Franța și ține conferințe, se pasionează de Bizanț și devine bizantinolog, iar la urmă scrie și o istorie a literaturii noastre... Și atunci francezii, germanii și englezii, îngustați de specializarea lor, devin neîncrezători. La fel s-a întîmplat cu Cantemir și cu Hasdeu.*

Noi nu putem să nu fim enciclopediști, pentru că, în marginea marilor culturi, cum stăm, știam implicit mai multe. Studenții noștri de la Paris aveau, față de cei de acolo, un mare avantaj : știau două, trei limbi străine, în vreme ce tinerii de acolo abia o știau pe a lor. E un mare avantaj, dar, pentru calificarea în cultură, este și un dezavantaj : că devii suspect marilor specialiști din afară.

*

Personalitățile culturii noastre în veacul XX ? Brâncuși, Blaga, Mircea Eliade. Ceilalți sunt celebrități în parohia noastră, dar aceștia trei s-au înscris în marea cultură a lumii.

*

O întrebare veche : ce șanse are filosofia care utilizează o limbă de circulație restrînsă să ajungă o filosofie universală ! De circulație universală nu știu

dacă poate fi vorba, dar de bună filosofare — da! De pildă, limba cu cea mai mare circulație azi este engleza. Dar în limba engleză, astăzi, nu e filosofie. Ce s-a dezvoltat la ei mai mult e lingvistica, filologia. Limba engleză n-are cuvinte, are numai sintagme, nu are adîncime. Pe cînd noi, sau, știu eu? vreo limbă slavă, cu siguranță rusa, germana sunt limbi cu adîncime. Și anume: sunt limbi în care cuvintele au biografie! Îmi pare rău că nu reușesc să-l conving pe editor să retipărească Rostirea filosofică românească; vedeți acolo vreo 30—40 de cuvinte românești care au o întreagă poveste a lor, cam de felul celor de care-am pomenit mai înainte.

De exemplu, știți de unde vine cuvîntul cumplit? Vine de la completus. Se zice în Geneză: a fost un întuneric cumplit. Ei, cînd vezi asta, sufletul și mintea românească înțeleg desăvîrșirea, perfecțiunea ca pe ceva cumplit. În termenii ființei, la noi, totul e mult mai bogat. În timp ce Hamlet poate spune numai a fi sau a nu fi, noi avem și pe va fi fiind, a fost să fie, n-a fost să fie, va fi să fie... Limba românească nu îngăduie, poate, accesul la marea cultură, dar la marea filosofie — da!

*

În materie de filosofie, trebuie să rîdem și să recunoaștem că nu știm nimic. Avem un nivel de cunoștințe — la orice oră din zi și din noapte eu vă pot recita cele zece categorii ale lui Aristotel și cele 12 ale lui Kant. Dar altă siguranță nu am! Sigur că suntem într-un domeniu în care ne trebuie cunoștințe, ca să putem face asociații, să vedem înțelesuri (românul le zice noime, de la cuvîntul grecesc noema, care însemna cunoștință sigură. La noi a devenit așa, noimă, adică: o fi așa? n-o fi așa? are înțeles? ce fel de înțeles o avea?)

Nouă ne trebuie o extraordinară instrumentație. Fără greacă — pentru rădăcinile filosofiei antice — și latină — pentru rădăcinile filosofiei moderne —, ca și fără matematică, nu se poate face nimic în filosofie. Sigur că sunt rezultate bune la noi, dar există și tendința aceea de enciclopedism, care, însă, nu o dată amenință să devină lăutărism. Dacă nu ești Cantemir sau Mircea Eliade, să îți iei măsuri teribile, atunci rîști să cînți după ureche.

Ciuda mea este pe tinerii care nu se supun acestor exigențe. Trebuie cu atît mai multă școală, cu cît rezultatele sunt mai puțin sigure. Un fizician a luat la 30 de ani premiul Nobel pentru că a observat ceva. Ei, un filosof!... În filosofie asta nu se poate! În științele omului nu e destul să ai învrednicire, trebuie să ai și vrednicie.

*

Deceniul de aur în viața cuiva care se ocupă de cultura umanistă este cel dintre 60 și 70 de ani. Pînă atunci n-ai acumulat destul; la 60 de ani, ești liber, scapi de iluziile tale și-ți dai drumul. Ce știi — aia faci!...

*

În artă, între creator și consumator, există întotdeauna cercetătorul de arte: istoricul literar, istoricul picturii ș.a.m.d. Eu nu înțeleg și nu suport vorba aceasta — consumator de artă. Aici, la stadiul cercetătorului trebuie să ajungem! Consumatorul consumă la fel de bine un concert cu Celibidache și o friptură... Nu asta va să zică înțelegerea artei!

*

Îi cert pe poeții tineri fiindcă n-au nici un meșteșug, nu mai învață tehnica. Orice artist învață ceva — pictorul știe chimie și geometrie, muzicianul face armonie, contrapunct... numai poeții nu mai știu de tehnicile prozodiei, totul este doar o mică vibrație lirică și atît.

În raporturile artiștilor cu societatea, cei mai mulți se plîng de neînțelegere, de lipsă de ajutor etc. Totul este, însă, ca fiecare artist să se considere singur pe o insulă pustie, să se ocupe exclusiv de arta lui, care, fără îndoială, se petrece pentru oameni. Dar, pentru a intra în dialog cu oamenii, pentru a fi ascultat de ei și pentru a-i ajuta, trebuie mai întîi să intri în dialog cu zeii cunoașterii și ai culturii.

*

Nu de la profesori se învață, într-adevăr ! Profesorii sunt buni și mă bucur, între altele, că în România s-a refăcut aproape integral nivelul vechilor profesori de liceu, care sunt mult mai importanți, în formarea unei bune educații, decît profesorii universitari. Dar nu vă lăsați seduși de magia unui profesor bun. Gîndiți-vă la voi și învățați din albume de artă, din cărți, din natură, din sălile de concerte — totul e școală ; de la natură și pînă la anticariat, totul e profesor. Fiți elevi adevărați și inventați-vă, ca să zic așa, voi înșivă profesorii !

ADRIAN MARINO

«Mă regăsesc într-o variantă a hermeneuticii, a comparatismului teoretic, a istoriei ideilor»

(III)

O rampă de lansare ● Depășirea compilației și alinierii mimetrice ● Spre o teorie literară românească originală ● *Comparatismul* — dialog posibil ● După orgia formalismului ● Aș putea scrie, eventual, un roman epic ● *Jurnal* propriu-zis nu țin ● Un stil al ideilor ● În coșul istoriei literare cad inevitabil toți imitatorii ● Din motive de pur patriotism cultural

I : Cum priviți dezvoltarea studiilor de teorie literară în contextul literaturii noastre de azi ? Prin ce credeți că teoria literară românească ar putea intra în dialog cu studiile europene în domeniu și a-și aduce o contribuție specifică ? Ce înțelegeți prin *experiență* și *modă* în sfera cercetărilor de teorie literară și cum le priviți ?

R : Aceste studii, bineînțeles, nu pot ieși din gol, ele au nevoie de o rampă de lansare, de instituții și organe de expresie, pe scurt, de un cadru de manifestare care, deocamdată, nu este încă foarte dezvoltat. Și el nu va progresa atîta timp cît față de cultură, literatură, artă, vom avea doar reacțiuni empirice, emoționale, sensibile, impresioniste, nu și reflexive, sistematice, doctrinare, erudite. Cît timp, mai ales, vom cultiva și vom proclama doar superioritatea imaginii și impresiei față de idee și de principii. Cînd idealul «jurnalistului» și «foiletonistului» va fi contrabalansat de cel al «ideologului», «doctrinarului», «filosofului».

O altă condiție este depășirea stadiului simplei informații aride, à la page, al compilației și alinierii mimetice. Părăsirea mentalității de «discipol» și «epigon» este deci capitală. Între «moda» culturală și «originalitate» și «autenticitate» (noțiuni care de fapt se confundă), eu prefer — și de departe — pe acestea din urmă. Se cere fermitate de caracter și o foarte bună busolă pentru a-ți găsi propria orientare. A rămîne la infinit «structuraliști», «barthieni» etc. nu poate duce departe și nu, în orice caz, spre o teorie literară românească originală. Personal am avut curajul să declar, în Franța, unde comparatismul a fost declarat «defunct», că el își mai păstrează, într-o reformulare ideologică adecvată, o anumită actualitate. Privit din est, faptul apare și mai evident. Este doar un foarte mic exemplu de dialog posibil. Cred că un dialog fecund, de durată și de perspectivă, ar putea continua și în domeniul poeticii de diferite tipuri, al istoriei ideilor, teoriei modelelor, hermeneuticii, criticii arhetipale, tpologiei, morfologiei, privind — bineînțeles și în alte direcții, nu numai spre librăria pariziană. Zonele anglo-saxonă și germană merită de asemenea o mare atenție. Deocamdată ele sînt încă puțin frecventate. De unde necesitatea absolută a studiilor și documentării diversificate și la sursă, într-o gamă cît mai largă de institute, universități și biblioteci din vechea și noua lume. Izolarea și provincialismul sînt fatale într-o cultură.

I : Ați stabilit relații de prietenie și schimburi de idei cu unele dintre personalitățile de seamă ale criticii literare europene. Care vi se par a fi, dintre acestea, mai apropiate de preocupările dv., mai în consens cu ceea ce înseamnă astăzi căutările teoretice și opera lui Adrian Marino ?

R : *Într-adevăr, la Geneva, la și prin* Cahiers, *la diferite congrese și colocvii, ca membru timp de șase ani în «Comitetul de coordonare» al* Asociației internaționale de literatură comparată *etc., acționînd mereu doar prin mijloace proprii și, ca să mă exprim astfel, exclusiv prin «autofinanțare» (invitații, burse, unele mici drepturi de autor etc.), am avut prilejul unor relații interesante și mai ales instructive. De la un timp însă spiritul de* public relations *a slăbit, mai bine spus a devenit mai selectiv, mai exigent. Nu poți fi la infinit, în același timp, și «congresist» și «autor» și «difuzor» al propriei opere și culturi. În plus, pătrunderea tot mai adîncă în diferite medii universitare străine îmi dovedea tot mai mult că stilul, temperamentul și activitatea mea, mai ales, nu sînt deloc universitare. Simt deci tot mai mult nevoia, perfect obiectivă de altfel, de a fi «receptat», dacă este posibil, pentru propriile mele orientări, în funcție de «personalitatea» mea, cîtă este. Nu trebuie să luați în nici un caz o astfel de mărturisire decît exact ceea ce vrea să fie : nu simt deloc nevoia, mai ales acum, cînd trec tot mai mult la sinteze proprii, a alinierii docile și integrale la verso școală, curent sau grup străin, deși cunosc foarte bine și dintr-o lungă experiență utilitatea practică a unei astfel de politici. Dar mă regăsesc într-o variantă a hermeneuticii, a comparatismului teoretic, a istoriei ideilor. Sînt convins că vom asista și la o renaștere a unor forme de istorism, după orgia de formalism, la o revenire spre fenomenologie și morfologie. Nici critica de identificare nu este defunctă.*

I : Publicarea unor «însemnări de călătorie» i-a făcut, pe bună dreptate, pe mulți dintre recenzenții și comentatorii operei dv., să vorbească despre talentul literar al lui Adrian Marino. Asta mă determină să întreb dacă nu cumva ați scris literatură (poezie, proză) sau aveți cumva de gînd să scrieți ? Țineți un *jurnal*, Adrian Marino ?

R : Lucrînd la Viața lui Alexandru Macedonski *mi-am dat mai ales seama, dar de mult, că aș putea scrie eventual, cu multă bunăvoință, un roman epic, dar întreprinderea nu m-a atras de fapt niciodată. «Însemnările de călătorie» pot avea — uneori — aerul «literaturii», dar ele au fost scrise într-un spirit declarat «antiliterar». Este însă adevărat că printr-un fenomen inevitabil de circularitate,* antiliteratura *trece în «literatură» și sfîrșește prin a fi recepționată invariabil ca atare.* Jurnal *propriu-zis nu țin, dar fac unele* însemnări, *mai ales cînd sînt în străinătate, în scop terapeutic, defulator, documentar. Uneori le public într-o formă ușor organizată și stilizată. Am procedat astfel recent cu* O lună în Bavaria (Transilvania, *3 și 4/1983), la fel cu* Toamnă la München (Transilvania, *2 și 3/1984). Detest florile de stil și cultiv numai experiența directă, documentul autentic de viață. Excesul de literatură este artificial, asfixiază. Încerc să-mi formez un stil al ideilor : limpede, concis, a cărui tensiune să fie bine dominată. Oameni de talent literar avem destui. Ceea ce ne lipsește este cu totul altceva : omul de cultură organizată, de vocație ideologică, de mare caracter. Și mai ales un învățător de «înțelepciune»...*

I : La ce lucrați în momentul de față ? Aveți de gînd să vă scrieți cîndva *memoriile* ?

R : *Scriu aproape în același timp două cărți de sinteză, premiere absolute în felul lor :* Hermeneutica *și* Biografia ideii de literatură. *Două volume concentrate, concise, de maximum 500 pagini fiecare. Întreprindere dificilă, deoarece materia este enormă. Am expus programul în* Caiete critice *(11/1982) :* Pentru o hermeneutică a ideii de literatură *(în curs de apariție și în limba engleză, într-un volum omagial René Wellek). Din această perspectivă s-ar putea trece — simplă ipoteză — la reîncadrarea, reorientarea, reevaluarea întregii conștiințe literare românești. Din păcate, astfel de lucrări nu pot fi documentate decît în biblioteci străine. Voi trece apoi la încheierea volumului II al* Dicționarului.

Un astfel de program se delimitează net — și fără voia sa — de orientările, nivelul și condiția criticii actuale. A-l judeca numai după acest criteriu ar constitui o eroare, o condamnare la o continuă neînțelegere. Din această cauză am mari rezerve și față de noțiunea de «discipol». Mai bine singur decît prost înțeles.

M-ar seduce poate, cîndva, nu «memoriile», ci numai o «autobiografie» spirituală. Dar numai în condiții de destindere și de mare libertate morală.

15.II.1984

*

I : Ați primit în mai 1985 premiul internațional Herder. Cum priviți această distincție ? Ce perspective și ce obligații vă deschid și vă impun acest premiu de prestigiu ?

R : *Repet ceea ce am mai declarat și cu prilejul unor interviuri anterioare. Starea de spirit dominantă este de «recunoștință ambiguă»* (Convorbiri literare, *3/1985). În interviul cu Andrei Corbea aminteam chiar de aforismul lui Maiorescu:* «Păzește-te a doua zi după un succes !» *Firește, faptul că sînt primul critic român care primește această distincție nu poate produce decît reacțiuni personale favorabile. Premiul mă onorează. Dar luciditatea, orientarea exactă pe harta literelor europene și alte considerații m-au făcut să apreciez cît se poate de rezervat acest premiu a cărui semnificație n-am supralicitat-o niciodată. Într-un alt interviu* (Tribuna, *1/1985), declaram spre surpriza și chiar spre dezaprobarea amicală a unora, apropiați :* «Noi avem într-o mare măsură „mistica" premiilor literare internaționale (să ne reamintim de întreg „folclorul" din jurul premiului... Nobel) și sîntem nu o dată înclinați să exagerăm importanța acestor distincții care, în Occident, sînt o practică obșnuită, inclusiv publicitară. În cazul în speță este vorba de un serios premiu de importanță regională acordat țărilor din Est. S-a avut probabil în vedere și faptul că pînă acum nici un critic nu l-a obținut, ci doar istorici, filologi, folcloriști, ca să amintesc de specialități învecinate. Poeții și romancierii sînt în amintirea tuturor...»

Evident, perspectivele sînt bune, promițătoare, de la posibilitatea unor noi stagii de documentare în biblioteci străine specializate, pînă la lărgirea relațiilor literare internaționale.

Amintiți și de «obligații». Ele sînt în primul rînd de ordin moral : de a-l confirma în continuare, de a da lucrări care să justifice și mai mult decizia juriului. Practic, este vorba de a publica lucrări care să poată fi validate, într-un fel sau altul, și pe plan internațional. Dar cu o precizare esențială : în calitate exclusiv de critic român, cu personalitate (concepție, metodă și stil propriu), multă-puțină cîtă este. Nu sînt adeptul nici unei mode culturale, fără nici o vocație de «epigon», «discipol», «elev», suiveur *al nimănui, al nici unei «școli». Nu mă preocupă decît «recunoașterea», repet, ca simplu critic român și nicidecum ca «semiolog», «structuralist» sau nu mai știu cum, de duzină, de serie, adeziune care nu interesează de fapt pe nimeni, primită doar cu politețe rece și condescendentă. Numai ce este efectiv «nou» atrage cu adevărat. Să avem ambiția unor soluții, sinteze și poziții personale, originale. Compilația, pastișa, obediența față de exclusivismul unor izvoare sau orientări nu mă pasionează. Mai mult : le socot nocive formării și dezvoltării originale a teoriei și criticii literare românești. Ea trebuie să spună în limbaj propriu ceva mai mult decît să repete «cum spune Roland Barthes...». Această poziție nu este nici «naționalistă», nici «protocronistă», ci, exclusiv, un apel la originalitate și personalitate. În coșul istoriei literare cad inevitabil toți imitatorii și «elevii»...*

Pe de altă parte, sînt pe deplin conștient de enormele dificultăți ale întreprinderii : lipsa de tradiție teoretico-literară avansată, internă, de nepătrunderea sa în sistemele de referință internaționale, de faptul că avem puține publicații specializate în limbi străine și nici acestea bine difuzate etc. O astfel de acțiune trebuie să se bată simultan pe două fronturi : să se facă recunoscută într-o critică internă dominată încă de foiletonism și impresionism, și, apoi, de o critică străină cu alte tradiții, metode, exigențe și referințe. De fapt, critica, teoria literară și comparatistica română au început, timid, să circule — am mai spus-o — abia în ultimele două-trei decenii. Acțiune de pur pionierat deocamdată...

I : În această ordine de idei, ce proiecte editoriale aveți, de ce obstacole vă loviți ?

R : *Am semnat recent contractele cu* P.U.F. *pentru* Comparatisme et Theorie de la litterature, *«continuarea» lui* Etiemble ou le comparatisme militant. *În felul acesta un mic «sistem» comparatist românesc este încheiat și dus la bun sfîrșit, inclusiv pe plan editorial străin. Dar este o pagină întoarsă, un dosar rezolvat. Preocuparea actuală esențială este de a termina, cum v-am mai spus, cît mai repede posibil (în următoarele luni)* Hermeneutica ideii de literatură, *lucrare care a cunoscut în manuscris mai multe versiuni experimentale, căci drumul pe care încerc să merg este cu totul nou, cu caracter explorator în bună parte. O astfel de*

lucrare nu există în nici o limbă, în nici o cultură. Lucrez de mai mulți ani, în condiții documentare dificile, intermitente, dar văd — în sfîrșit — capătul tunelului. Ați avut amabilitatea să publicați cîteva capitole chiar în revista Dv...

Cît privește obstacolele, pe lîngă dificultatea editorială occidentală, într-o perioadă de criză economică, a unui autor venit și dintr-o critică nevalidată încă pe plan internațional, foarte serios este și handicapul necunoașterii adevăratei identități și a obiectivelor urmărite, nu totdeauna bine înțelese. Uneori, în mod inevitabil. Un singur exemplu, dar perfect edificator. Deși nu sînt «pozitivist», am publicat o carte de studii comparatiste documentar—pozitiviste : Literature roumaine, Littératures occidentales. Rencontres *(1982), o simplă culegere de studii ocazionale, cu obiectul precis definit și în prefață : de a pune la îndemîna cercetătorilor occidentali studii și date sigure, strict documentare. Atît și nimic mai mult. Generalizările și teoretizările (spuneam în* prefață) *vor veni mai tîrziu, cînd cunoașterea va progresa. Or, iată, concluzia unei recenzii americane despre această carte* (Yearbook of Comparative and General Literature, *33/1984, p. 105) :* «În ciuda (și poate din cauza) metodologiei sale pozitiviste, cartea lui Marino este utilă prin aceea că oferă un izvor bibliografic sigur pentru speculații teoretice ulterioare despre legăturile societății românești cu lumea occidentală și prin faptul că atrage atenția asupra unei literaturi și culturi care a rămas practic necunoscută în vest».

Acest despite (or perhaps because of) *spune tot. Nu «în ciuda» ci tocmai «din cauză» că această carte oferă date sigure pentru teoretizări viitoare, care au nevoie de o bază solidă, informații care atrag în același timp atenția asupra unei literaturi «practic necunoscute», o astfel de literatură devine sau poate deveni cunoscută. Și cum poate deveni ea* altfel *cunoscută decît în primul rînd prin studii documentare de «utilitate tranzitorie» într-o primă etapă, cum spuneam și în* prefață *(p. 8). Generalizările vor veni mai tîrziu. Oferi o documentare «sigură»* (reliable), *încerci să faci servicii literaturii române, ți se recunoaște contribuția. Dar în același timp ești declarat «pozitivist», deci... perimat, inactual, dezamăgitor etc. M-am transformat în «pozitivist» ocazional (deși nu aceasta este concepția mea, p. 7) din motive, ca să spun așa, de pur patriotism cultural și primesc o caracterizare ce nu mi se potrivește. Sînt și multe alte riscuri...*

I : Și, fiindcă a venit vorba, pentru a încheia, cum priviți și cum reacționați în fața unor aprecieri polemice, pe care inevitabil le provocați de-a lungul carierii Dv ?

R : *În tinerețe, sincer spus, mă afectau, dar pe măsură ce mi-am dat seama că aceste «polemici» n-aveau o motivare literară, ci una pur personală (insulte, descalificare, compromitere, reducere la tăcere, eliminarea din literatură dacă se poate etc.), am luat o decizie radicală : pur și simplu nu le mai citesc. Le ignor din motive de igienă mentală. Cu ani în urmă, a apărut o pretinsă «cronică», profund răuvoitoare, despre* Hermeneutica lui Mircea Eliade. *Am parcurs o coloană, am văzut unde «bate» și restul nu l-am mai citit... Știu că nu pot dovedi cu probe materiale astfel de reacțiuni. Dar acesta este purul adevăr. Despre un alt atac, foarte recent, am luat cunoștință doar prin telefoane. Textul respectiv însă nu l-am citit. Și nici nu-l voi citi vreodată...*

20.XII.1985

(Convorbire realizată de Nicolae FLORESCU)

PERSPECTIVE

LE CAS D'ISIDORE ISOU ET DU LETTRISME

Les échanges littéraires franco-roumains ont été l'objet de plusieurs études, ainsi que le révèle une copieuse bibliographie. Saşa Pană [1] et Adrian Marino [2], entre autres, ont par ailleurs plus spécifiquement examiné les rapports entre l'avant-garde roumaine et les mouvements littéraires étrangers. Encore que Giovanni Lista [3] ait montré l'influence du futurisme italien sur Tristan Tzara, nul ne met en question l'origine roumaine du phénomène Dada. Le rôle que Marcel Iancu, Ilarie Voronca, Eugen Ionescu et Urmuz — et j'en omets — ont joué dans l'avant-garde a été également considérable et il en existe plusieurs témoignages [4].

Cette étude se propose de montrer que le Lettrisme, bien ou mal assimilé par la culture française à partir du dernier après-guerre, est en fait un mouvement d'origine roumaine, par le truchement de son fondateur Jean-Isidore Goldstein, dit Isidore Isou.

Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique [5], le livre-manifeste du Lettrisme, vit le jour à Paris en 1947. Un *avertissement* d'auteur, cependant, nous informait que l'ouvrage avait été pondu entre 1942 et 1944. Lorsqu'on se penche sur la biographie d'Isou on apprend vite qu'à cette époque l'écrivain vivait en Roumanie, son pays natal [6]. Une recherche bio-bibliographique sur le passé roumain d'Isou n'a toutefois donné aucun résultat. Mon correspondant roumain, historien et critique littéraire — et donc bien rompu en méthodologie et bibliologie — ne put en son temps repérer aucune des sources qu'Isou lui-même m'avait signalées lors d'une interview [7]. Aucune trace, donc, à ce jour, des articles qu'aurait publiés Isou sous pseudonyme ou signés de son propre nom, dans divers périodiques roumains, entre 1942 et 1945. Selon certains collègues roumains, Isou serait carrément inconnu en Roumanie, ce qui pourrait n'être qu'un jeu de mots, puisque c'est en tant que Goldstein qu'il vivait en ce pays, mais on peut en outre ajouter à cela le fait que, comme il le dit lui-même, *«mon père n'était pas citoyen de ce pays»* [8]. De cette prétendue inexistence d'état civil jusqu'à l'existence d'un article contre le *«Verbismul»* (nom de baptême du Lettrisme, selon

---

[1] *Cf.* Antologia Literaturii Române de Avangardă *(Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969).*

[2] *Cf.* Le comparatisme des invariants : Le cas des avant-gardes, *in* Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires, *n. 1, 1976, pp. 81—95* ; L'Avant-garde, la poésie et l'image poétique, *in* Cahiers internationaux du Symbolisme, *nn. 33—34, pp. 49—59* ; Echos futuristes dans la littérature roumaine *et* L'Expressionnisme et l'avant-garde roumaine, *pp. 154—205 et 206—219 respectivement de* Littérature roumaine. Littératures occidentales : Rencontres *(Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1982).*

[3] Marinetti et Tzara, *in* Les Lettres Nouvelles, *n. 3, mai-juin 1972, pp. 82—97.*

[4] *Klaus Engelhardt,* Une source roumaine du TUEUR SANS GAGES d'Eugène Ionesco, *in* Die Neueren Sprachen, *no. 1, 1972, pp. 9—14* ; Modern Romanian Literature and Art, *numéro spécial de la revue* Shantih, *a. III, n. 4 (Winter-Spring, 1977)* ; Marcel Janco : Peregrinations of a Dadaist *par Haim Finkelstein et* Caragiale und Urmuz : Forerunners of Ionesco, *travaux présentés* à la Conference on Romanian Literature and Arts *(City University of New York, le 18 octobre 1975, etc...)*

[5] *Alors que le copyright est de 1947, la date de composition à l'intérieur spécifie : mai 1944 — janvier 1946.*

[6] *Les biographies courantes indiquent 1925 comme date et Botoşani comme lieu de naissance.*

[7] *Ayant eu lieu à Nice pendant l'été 1976.*

[8] *Isou,* L'Agrégation d'un nom et d'un messie *(Paris, Gallimard, 1947) p. 151.*

Isou) dans *Scinteia*, il y a un abîme. Nous ne sommes pas à même de combler cette lacune et, en attendant que quelqu'un le fasse, contentons-nous des allusions à son passé roumain que Isidore Isou suggère dans son deuxième ouvrage en français, *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*. Ses jeunes années sont vite résumées : souffrances de la guerre ajuotées à celles causées par l'antisémitisme, vagues activités dans la Résistance, adhésion au Parti Communiste, lectures de Marx et Lénine, sympathies staliniennes. Ce qui'il en ressort aussi c'est sa volonté d'arriver, de réussir, de percer, de jouer un rôle. Les premières ambitions d'Isou sont littéraires. Dans ce domaine il se mesure tout naturellement à Tzara et sa visée est de l'égaler, d'abord, et de le dépasser, ensuite. Il le découvre, en même temps que Breton, en 1940—41. Il en apprécie l'importance en se définissant *«un balkanique qui rêve du succès de Tristan Tzara»*[9] tout en trouvant celui-ci trop destructeur et rêvant au contraire de jouer un rôle créateur. On a d'ailleurs reproché aux Lettristes d'être des dadaïstes attardés. Il est indéniable qu'il y a un Lettrisme «avant la lettre», si le jeu de mots est permis. Les futuristes, aussi bien que les dadaïstes et d'autres encore ont composé des poèmes qu'ils ont appelé *«sonores»*, *«phonétiques»*, *«abstraits»* ou autrement encore et que l'on pourrait assimiler au Lettrisme. Mais, ce qui a été pour ceux-là une expérience occasionnelle, a été systématisé par les Lettristes qui ont peaufiné ces trouvailles. Isou a toujours pris ses distances du dadaïsme mais n'en a pas sous-estimé les mérites historiques. En fait, dans son schéma d'évolution du matériel poétique à partir de Baudelaire, Isou place Tzara immédiatement avant lui. Au moment où il écrit, Isou se considère l'aboutissement du tortueux chemin qui a amené de la destruction de l'anecdote pour la forme du poème pratiquée par Baudelaire, à l'annihilation de celle-ci pour la forme du vers effectuée par Verlaine, puis à la destruction du vers-même atteinte par Rimbaud, qui arrive au mot, mot qui est à son tour habilement exploité et harmonieusement serti par Mallarmé, jusqu'à ce que Tzara le détruise pour ne le remplacer que par le néant. Ce serait à partir de cette table rase husserlienne qu'il s'agirait de reconstruire. Et voilà donc Isou bâtir son édifice non sans avoir préalablement admis l'importance de Tzara aussi dans le domaine de l'évolution *spirituelle* de la poèsie. Paradoxalement, Isou a été meilleur défenseur de Tzara et du Dadaïsme que ne l'a été Tzara lui-même, qui ne se prenait pas du tout au sérieux et se contredisait perpétuellement[10]. Pour sortir de l'impasse dans laquelle Tzara avait fait sombrer le mot, Isou nous propose d'en sauver les éléments-épaves et c'est à partir du chemin sans issue où s'était égaré son compatriote, qu'il bâtit un système originel qui ne doit rien ni à la *«Ursonate»* de Schwitters, ni à *«Karawane»* de Ball, ni aux autres tentatives historiquement précédentes, remontant jusqu'aux verbalisations abstraites de Marinetti, Ginna et Depero. Sur les décombres laissés par Tzara, voilà se faire jour, petit à petit, toute une théorie de l'expression qui dénonce l'usure du mot, devenu cliché, alourdi par toutes sortes de significations et qui propose à sa place le son pur, vierge, mystique, chargé d'intensité poétique. Très bizzarement, l'entreprise lettriste pourrait être envisagée comme une sorte de réaction de type classique, un retour à l'ordre. Pas étonnant. Que fait Isou, en effet, sinon collectionner patiemment toutes les trouvailles pré-existantes, en démonter le mécanisme, les étiqueter, les placer en perspective, y mettre de l'ordre, en prévoir la parabole, leur accorder un sens ? La démarche postérieure d'Isou et de ses disciples ne fait que le confirmer car, après avoir transformé la poésie en musique, ils passent à «révolutionner» d'autres domaines. La peinture, par exemple, où l'abandon de la figuration avait installé un abstrait que risquait de devenir une nouvelle académie. La trouvaille lettriste fut ici de proposer la formule *«lettre-signe»* qui permit d'allier abstrait et figuratif. Cette «calligraphie» consentait d'obtenir des effets décoratifs aussi bien que figuratifs (surtout dans les oeuvres de Maurice Lemaitre) mais avait le don d'être plus riche que les arsénaux sémiotiques de peintres en marge du mouvement. Les Lettristes ont en effet adopté les lettres de tous les alphabets connus, les idéogrammes, les hiérogliphes et une vaste gamme de signes conventionnels ou inventés. Une autre innovation Lettriste dans le domaine de l'art est celle du cadre *«super-temporel»*, qui, comme le mot

[9] *Ibidem, p. 329.*

[10] *Isidore Isou,* Les véritables créateurs et les falsificateurs de Dada, du Surréalisme et du Lettrisme *(Paris, Lettrisme, 1973) et, sous son influence, Maurice Lemaitre,* Le Lettrisme devant Dada et les nécrophages de Dada *(Paris, Centre de Créativité, 1967).*

le laisse deviner, défie le temps, dans le sens que l'oeuvre n'est jamais terminé puisqu'elle reste *ouverte* à jamais (ou du moins jusqu'à la dissolution de la toile, du carton ou du papier qui lui servent de base). Le *Portrait ouvert* de Maurice Lemaître en est un exemple. L'auteur offre un cadre délimité entre deux rectangles bleus. Dans celui de gauche on «compose» le portrait de quelqu'un tel qu'on le voit, alors que dans celui de droite on le brosse tel que souhaiteraient le voir ceux qui y collaborent. Ceci donne lieu à une vision réaliste-concrète ou impressionniste, à gauche et à une vision beaucoup plus hypothétique, spéculative, conditionnelle et imaginaire à droite. Dans un petit carré au milieu on identifie la personne sujet-objet du portrait. Le «tableau» est librement composé par les amis (ou ennemis) du sujet et peut consister en quoi que ce soit : collages, dessins, objets, coups de pinceau, inscriptions, photographies, etc... Au cinéma les Lettristes ont également innové en intervenant directement sur la pellicule (encore qu'il faille vérifier si Len Lye ne l'a pas fait avant eux) avec *Le traité de bave et d'éternité* (1951) d'Isou et *Le film est déjà commencé* (1951) de Lemaître. Outre aux dessins opérés directement sur la pellicule vierge, la colonne sonore est dissociée de l'image d'après un type de montage original qu'Isou appelle *«discrépant»*. Lemaître a poussé très loin les découvertes d'Isou et a adapté le cadre supertemporel de la peinture au cinéma, créant ainsi le film *«ouvert»* qui change à chaque séance de projection selon les interventions du public. Désormais le film pourra même se passer de pellicule et nous aurons le film «blanc», le film «noir», le film sans écran ou le film composé de chutes d'autres films, le film projeté sur les parois latérales, le plafond, le visage des spectateurs, etc... Isou a également essayé de bouleverser le théâtre [11] avec l'introduction du polylogue (remplaçant le dialogue) et des impliques (remplaçant les répliques) parvenant ainsi à une autonomie totale du spectacle au cours duquel chaque élément fonctionne séparément. Dans une telle oeuvre il n'est pas rare d'assister à des représentations simultanées de danse, mimique, acrobatie, agrémentées de lectures de textes, sons divers, projection de film ou diapositives, etc... La mise en scène devient *«discrépante»* et il n'y a aucun souci d'unité ou de signification. Isou est intervenu aussi dans le domaine du roman dans lequel il a introduit l'hypergraphie [12]. Son premier roman, *Les Journaux des Dieux*, est essentiellement visuel : les mots y sont remplacés par des images. Des dessins, des photos, des rébus des signes aident le lecteur à reconstituer une istoire que est somme toute banale, mais racontée d'une manière non oenventionnelle. L'auteur se soucie beacoup plus de la manière de dire les choses que de leur signification. Isou s'est ensuite consacré à réformer le ballet en renversant les termes de la technique traditionnelle, soit l'arythmie à la place du rythme, l'amorphisme à la place de la forme, le rampement, à la place de la pirouette ou du saut. La mobilité spatiale est substituée par la mobilité corporelle, avec un changement des éléments movibles.

Mais Isou et ses amis ne se sont pas limités à vouloir influencer le domaine artistique, ils se sont également appliqués à d'autres branches de la culture, injectant dans chacune un esprit nouveau et essayant de l'enrichir ou de la rajeunir. Ce qui frappe c'est surtout l'esprit de système d'Isou qui, comme un savant avide et curieux de la Renaissance, cherche réponse à tout. C'est sans doute à ce titre que l'Université de Paris (pourtant si traditionnaliste) lui a décerné un doctorat sur oeuvres en 1976 (à l'instar de Lemaître qui l'avait reçu l'année d'avant) et lui a permis d'enseigner le Lettrisme au Centre Saint-Charles. Cet enseignement, sans dout trop ortohodoxe, a suscité des polémiques qui ont progressivement éloigné les Lettristes de l'Université, les amenant à créer leurs propres structures d'enseignement, comme l'Université Leonardo da Vinci, fondée à Paris en 1980. Isou et le Lettrisme sont également entrés dans le Larousse, une confirmation de plus de leur succès. Comment mesurer celui-ci ? Comment savoir si un mouvement a réussi ? Quels paramètres adopter ? L'attitude de la critique universitaire vis-à-vis du Lettrisme a été, à quelques rares exceptions près, de l'ignorer ou de l'enterrer. Ces deux attitudes généralisantes ont sans doute quelques raisons

[11] *Dans son :* Fondements pour la transformation intégrale du théâtre *(Paris, Bordas, 1953)*. *Voir aussi* Manifeste pour la définition et le bouleversement du théâtre, *in* Revue Théâtrale *n. 25, 1953, pp. 24—35 et, enfin,* Oeuvres de Spectacle *(Paris, Gallimard, 1964).*

[12] *Qui consiste en une fusion de la prose et de l'image.*

d'exister. Le Lettrisme, en effet, tout en ayant produit beaucoup d'oeuvres n'a jamais atteint le grand public. L'intelligentzia française boude les Lettristes et on ne peut pas lui donner tous les torts, car Isou et ses amis se sont fait beaucoup d'adversaires en critiquant — parfois à tort et à travers — tout le monde. Très peu d'intellectuels et d'artistes français sont restés indemnes de leurs critiques et ont par conséquent établi un cordon sanitaire autour du mouvement lettriste, le reléguant dans un ghetto, d'où il a de la peine à sortir. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que certains lettristes aient coupé le cordon ombilical qui les rattachait à Isou (une personnalité attachante mais exigeante). Plusieurs «anciens» du Lettrisme ont déserté : Wolman et Debord, pour fonder l'Internationale Lettriste, d'abord, et l'Internationale Situationniste, ensuite ; Henri Chopin, pour explorer l'Audiopoésie ; Curtay, pour développer sa musique corporelle ; Jouvet, Bidabé, Zeltzer, Spacagna, pour continuer leur oeuvre indépendamment ; Dufrêne et Pomerand sont prématurément décédés , mais le mouvement ne cesse de renouveler ses cadres, de publier, d'exposer, de filmer, dans un élan extraordinaire de vitalité. Si on parcourt l'histoire du Lettrisme depuis l'arrivée à Paris d'Isidore Isou, on s'aperçoit qu'il y a des montées aussi bien que des chutes dans sa parabole, mais il n'y a pas de doutes que, somme toute, le mouvement se porte bien et la quantité de titres à son actif est un témoin valable. Les expositions se multiplient ainsi que les rétrospectives cinématographiques. Le mouvement se maintient dans des proportions modestes, avec vingt ou trente artistes totalement engagés et un réseau marginal d'amis, sympathisants, critiques, universitaires, qui en suivent de près l'évolution et au besoin donnent un coup de mains. Tant bien que mal, Isou vit de sa plume et de son pinceau depuis bientôt quarante ans et a su créer autour de lui des structures permettant le modeste fonctionnement du mouvement. Si on compare le Lettrisme à d'autres mouvements d'avant-garde, on s'aperçoit que sa trajectoire et sa consistance sont à peu près les mêmes. Le ton provocateur de ses débuts est le même de celui des dadaïstes zurichois ou des surréalistes parisiens des années '20. Les signataires des manifestes dada-surréalistes n'ont jamais été plus nombreux que ceux des documents collectifs lettristes. La durée de vie officielle de Dada a été de sept ans, mais l'esprit dada est resté. Le surréalisme, si on le fait naître en 1924 et mourir avec Breton [13], a vécu une quarantaine d'années, mais son esprit persiste. Le Lettrisme existe depuis 1946 (ou avant) et à cette époque-là Isou disait prudemment le considérer non pas une école poétique, mais une attitude solitaire. Il était modeste, car en fait il a reçu des adhésions immédiates et enthousiastes. Petit à petit ce jeune inconnu plein d'entrain arrivé de Roumanie a su réaliser tous ses rêves : être publié chez Gallimard, devenir aussi célèbre que son compatriote Tristan Tzara (qu'il avait généreusement appelé *«prophète de la génération lettriste et mon prédécesseur»*), être à la tête de l'avant-garde. Il faudra toutefois qu'Isou mette beaucoup d'eau dans son vin, les événements ont suivi d'autres cours que ceux qu'il avait souhaités. Les poésies nationales ne sont pas mortes à cause du Lettrisme et il n'y a aucun signe qu'elles tendent à périr ni que le Lettrisme puisse devenir un langage universel, un espéranto poétique ayant réponse à tout. La musique n'est pas morte non plus pour laisser place à la lettrie, encore que la voix ait réussi à ajouter beaucoup de nuances à celles des instruments musicaux, sans cependant se substituer à eux. Le Lettrisme a fait des enfants : le Situationnisme (dont on connaît le rôle qu'il a joué en mai 1968) et l'Internazionale Novatrice Infinitesimale (fondée à Rome par Bertozzi, Aga-Rossi et leurs amis en 1980). La musique corporelle n'est actuellement pratiquée que par Curtay, mais elle ne tandera pas à faire école. Isou peut être fier de son influence et sa source est loin d'être tarie. Il se peut que ses *Principes de Créatique* nous réservent encore des surprises. Le jour n'est pas loin où la Roumanie se vantera de l'avoir vu naître.

Pietro FERRUA

---

[13] *Selon que l'on interroge Jean-Louis Bédouin ou José Pierre, les réponses diffèrent.*

[14] Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique *(Paris, Gallimard, 1947), p. 51.*

FUNCȚII ALE DESCRIERII LA GIONO

Considerat încă de la apariția primelor sale scrieri românești ca unul dintre marii creatori ai veacului nostru, Jean Giono se numără printre personalitățile complexe greu de clasificat, greu de anexat unui curent literar sau altul. Criticilor care au aruncat doar o privire fugară asupra unei opere care numără mii de pagini, Giono le-a apărut ca un scriitor regional, al cărui univers se mărginește la zona Provenței. Este cert că numai celor care se mulțumesc cu lectura cîtorva dintre scrierile sale el le mai poate apărea astăzi ca un creator închis într-un cadru spațial cu delimitări foarte stricte.

Nu este mai puțin adevărat însă că, încă din anii copilăriei, Giono a iubit Midi-ul mai mult decît oricare altă parte a lumii, că acestei zone a Franței i-a închinat opere de o mare intensitate lirică. Ceea ce îl face pe Pierre de Boisdeffre să declare, fără șovăire, *«Giono rămîne marele nostru poet în proză»*.

În viziunea lui Gérard Genette, în orice text romanesc există, în proporții variabile, pe de o parte, acțiuni și evenimente care constituie *narațiunea* propriu-zisă și, pe de altă parte, reprezentarea unor obiecte sau personaje, care alcătuiesc ceea ce se numește *descriere* (*Figures, II*, Seuil, 1966, p. 56—59).

Cele două funcții se regăsesc într-un raport de strînsă dependență în romanele gionești, unde chiar textele ce dau senzația a fi doar descriptive, urmărind să reprezinte obiecte în afara oricărei dimensiuni temporale, sau a oricărui eveniment, nu sînt lipsite de un element narativ. În fapt, nu vom găsi niciodată o descriere «pură», total ruptă de narațiune, după cum nu vom afla nici narațiuni «pure», în care să nu existe nici cea mai mică notație cu caracter descriptiv. Totul, este evident, va fi o chestiune de proporție.

În *paginile lui Giono*, descrierea pare să marcheze o limită în cadrul discursului narativ, dar, de fiecare dată, avem de-a face cu o limită interioară destul de imprecisă : descrierea îi apare cititorului ca unul din aspectele respectivului discurs și, poate, în repetate rînduri, unul dintre cele mai captivante, mai atrăgătoare.

La Giono, funcțiile diegetice ale descrierii sînt arareori pur decorative. Ele nu au doar un rol de «ornament» al discursului narativ. În marea majoritate a cazurilor, aceste funcții sînt *explicative* și chiar *simbolice* : portretele, descrierile de peisaje, mobilier, îmbrăcăminte tind, și la Giono, ca și la aproape toți marii romancieri contemporani, să pună în lumină, să justifice psihologia personajelor.

Mai puțin autonomă decît în scrierile romanticilor, descrierea gionescă dobîndește o importanță dramatică, devenind un element major în desfășurarea evenimentelor.

Astfel în *Regain*, tocilarul Gédémus și femeia care îl însoțește, Arsule, sosesc la marginea platoului, marea întindere pustie pe care trebuie să o străbată ,nu fără o strîngere de inimă, pentru a ajunge dincolo, printre oamenii care ar putea avea nevoie de munca tocilarului. La capătul unui urcuș anevoios, iată cum le apare ținutul acesta, situat, parcă, în afara timpului nostru omenesc. *«Neted ca o arie de treierat, el este pajiștea norilor. Poteca nu mai este decît un pîrîiaș secat pînă la piatră. La înălțimea ochilor se arată ca o mare întinsă, foarte întunecată, cu talazuri de ienuperi. Ienuperi și numai ienuperi. Corbi mari țîșnesc tăcuți din iarbă și vîntul îi duce departe. Gédémus și Arsule merg singuri. Vîntul suflă printre suporturile de lemn ale tocilei ca printre catargele unei bărci cu pînze. [...] Și, dintr-odată, ies din această mare de ienuperi. De la marginea pădurii începe uriașa singurătate a ierbii. Un nor s-a așezat pe iarbă acolo, în fund. Urcă. Începe să se vadă o mică margine de cer între el și iarbă. Și, așa jos cum se află, înaintează. Trece la zece metri deasupra lor, nepăsător și puternic. Umbra lui umblă pe pămînt ca un animal ; iarba se îndoaie, carierele de nisip fumegă. Umbra merge pe picioarele ei suple ca o fiară. O simt rece și grea pe umeri. Nici un zgomot. Își vede de drum. Trece. Gata. A trecut»* [1].

Interesul descrierii citate rezidă, incontestabil, în modul în care tabloul pe care ne așteptăm să-l vedem într-o rigidă fixitate, se însuflețește, prezentînd un univers cu totul deosebit de cel al

[1] Jean Giono, *Regain*, în *Oeuvres romanesques complètes*, t. I, Gallimard, Paris, 1971, p. 535. (Toate *traducerile* fragmentelor citate în studiul de față sînt realizate de Sorina Bercescu).

peisajelor noastre obișnuite, un univers în mișcare. Descrierea alătură o suită de scene în care se petrec diferite evenimente.

Platoul, ce *«pare sub cer un alt cer răsturnat»*, își *mișcă* talazurile de ienuperi. Corbii *țîșnesc* din iarbă și vîntul *îi duce* departe. Norul *se așează* pe iarbă. *Urcă. Înaintează. Trece* peste cei doi oameni. Umbra lui *umblă* pe pămînt ca un animal, *merge* pe picioarele ei suple ca o fiară.

Într-un univers fără frontiere, fără o localizare spațio-temporală precisă, platoul [2], într-o înlănțuire de metafore extraordinar de poetice, devine *«arie de treierat»* — loc familiar omului de la țară — devine *«pajiștea norilor»*, — atît de mică e distanța dintre cer și pămînt, — devine, în sfîrșit, printr-un raport analogic, *«o mare foarte întinsă, foarte întunecată, cu talazuri de ienuperi»* [3], sugerînd vălurirea neîncetată a ierburilor, simbolizînd necuprinsul mărilor, nesiguranța celor ce plutesc pe ape, însăși *ideea de călătorie spre necunoscut*. Iar vîntul suflă printre suporturile tocilei ca printre *«catargele unei bărci cu pînze»*. Pustietatea platoului este aparentă. Totul în jurul celor doi călători e viață, metamorfoză. Nu întîmplător, deci, verbele folosite în descriere sînt verbe de *mișcare*, de *transformare*.

În toate operele lui Giono natura este omniprezentă, dar, în evoluția scrieturii gionești unghiul optic se schimbă. Natura, «personaj» principal în *romane*, dobîndește statut de «personaj» secundar în *cronici*, după propriile mărturisiri ale autorului lor [4].

O rapidă incursiune în biografia acestuia pune în lumină formația sa intelectuală, cea care avea să marcheze concepția sa despre lume și despre artă. Îndrăgostit de antici, mediteraneanul Giono a cuprins lumea într-o viziune *panteistă*. Atitudinea adoptată față de natură în *Trilogia lui Pan (Colline, Un de Baumugnes, Regain)*, trilogie plasată în epoca debuturilor sale literare, este caracteristică întregii sale opere. În *Solitude de la pitié* (1932), romancierul afirma foarte clar : *«Știu foarte bine că nu se poate concepe un roman al cărui personaj principal să nu fie un om, dat fiind că există și el în univers. Ce trebuie făcut însă este să-l punem la locul lui, să nu facem din el centrul a tot ceea ce există. /.../ Un fluviu este un personaj, cu furiile și iubirile sale, cu forța și bolile lui. /.../ Rîurile, izvoarele sînt niște personaje : iubesc, înșeală, mint, trădează, sînt frumoase. /.../* Pădurile resipră. Cîmpurile, landele, colinele, plajele, oceanele, văile dintre munți, culmile înspăimîntate cînd sînt lovite de fulgere și zidurile înalte de stîncă de care se sfîșie vîntul, de la începutul veacurilor : toate astea nu reprezintă numai un tablou destinat privirilor noastre. Este o lume a unor ființe vii» [5].

Afirmația, adevărată profesiune de credință, poate constitui *motto*-ul romanelor lui Giono. Și chiar și al unora dintre cronicile sale.

Iubind natura și înțelegînd-o așa cum o înțelegea și Lucrețiu, scriitorul îi va acorda un spațiu amplu în cuprinsul tuturor operelor sale, iar descrierile de natură vor exprima nu numai ceea ce Flaubert numește *«l'amour de la contemplation»*, ci, mai pregnant, necesitățile de *ordin dramatic* ale discursului romanesc. Tablourile descriptive, cum ar fi cel al sătucului Aubignane, din volumul *Regain*, constituie elemente ale diegezei, justificîndu-și prezența prin necesitatea de a da acțiunii și, în egală măsură, sentimentelor personajelor, *un cadru explicativ*. Numai oprindu-ți privirile asupra satului părăsit de locuitorii săi poți pricepe pustietatea din inima lui Panturle și tot firul acțiunilor sale. Tot astfel e de ajuns să vezi ferma Douloire pentru a înțelege drama care se ascunde în spatele zidurilor ei. Fierăria prăfuită justifică exilarea nedorită a fierarului Gaubert. Pentru că niciodată decorul nu va constitui la Giono o prezență gratuită.

---

[2] *«Acum sînt în largul platoului. În largul îndepărtat ; în jur, nu mai e nimic. Marginile străvezii ale cerului se sprijină în toate părțile numai pe iarbă»*. Jean Giono, *op. cit.*, p. 353.

[3] Într-o imagine răsturnată, pentru a descrie cerul (sau podișul), Giono se folosește adeseori de termeni aceatici, marini.

[4] Majoritatea criticilor care s-au oprit asupra operei sale, ce numără zeci de titluri și se întinde pe o perioadă de peste 40 de ani, disting *două etape* în creația gionescă, alții, *trei etape* (Pierre Brodin), sau chiar *patru* (André Rousseaux). Romancierul precizează într-un interviu acordat lui Robert Ricatte, în 1966, că și-a grupat operele în *două cicluri : romane și cronici* ; romanele ar cuprinde scrierile dintre *Colline* (1928) și *Batailles dans la montagne* (1937), iar cronicile ciclul lui *Angélo* (ciclul «husarului») și *Noé* sau *les Âmes fortes* (1950). V. în acest sens și Jean Giono, *Otavă*, cuvînt înainte și tabel cronologic (p. 5—26) de Sorina Bercescu. București, Editura Univers, 1981.

[5] Jean Giono. *Solitude de la pitié — Le Chant du monde* în *Oeuvres romanesques complètes*, t. I. Paris, Gallimard, 1971, p. 536.

De notat, de asemenea, că înfățișarea decorului natural *nu creează pauze* ce ar putea duce la o discontinuitate a discursului narativ, și doar arareori încetinesc ritmul narațiunii. În măsura în care un *andante* încetinește ritmul unei simfonii în comparație cu un *allegro*.

Descrierea gionescă ne apare ca o narațiune prin ea însăși, confundîndu-se adeseori cu textul narativ. Pentru simplul motiv că ea consttiuie o ilustrare a unei anumite concepții estetice, o estetică a mișcării, dar, totodată, și a unei viziuni filozofice care îl duce pe prozator la definirea *realismului magic* asupra căruia stăruie în *Noé*, într-o adevărată declarație programatică. *«Îmi iubesc meseria. Ea permite o anumită activitate cerebrală și un contact interesant cu natura umană. Am o viziune proprie asupra lumii ; sînt primul (uneori singurul) care mă servesc de ea, în loc de a mă sluji de o viziune comună. Sensibilitatea mea înlătură toate măștile [de pe chipul] realității cotidiene ; și iat-o așa cum este : magică»* [6].

Reluînd cuvintele lui Giono, Claude Pichois [7] consideră că formula *realism magic* este cea mai potrivită definiție ce se poate da *esteticii vitezei*.

Pentru Giono, lumea în mijlocul căreia trăiește este în continuă mișcare ; ierburile *respiră*, pîrîul *aleargă* și *sare* și *frecîndu-se* de drum *șuieră* ca o viperă, norii *păsesc* peste ienuperi, soarele tînăr *urcă*, *înfundîndu-se în iarbă* pînă la genunchi, vîntul *se tăvălește pe jos* ca un mînz, apoi *adoarme* cu respirația liniștită a unui muncitor care se odihnește surîzînd. stolurile de vrăbii *înoată* printre talazurile cerului, ametite, zăpăcite de țipete și *cad*, apoi, ca un pumn de pietre. *(Regain)*.

Metaforele și comparațiile gionești ne amintesc cuvintele pe care Flaubert i le scria lui Louise Colet, vorbindu-i despre acea «privire în profunzime», care ne permite să întrevedem miezul lucrurilor, astfel încît ajungem să avem senzația că «realitatea exterioară pătrunde în ființa noastră» [8]. Este exact senzația pe care ți-o lasă lectura pasajului din *Regain* în noaptea în care se petrece *«marele dezgheț al cerului»*. Tratat în focalizare externă, pasajul, din care citățm un fragment, stîrnește interesul cititorului nu numai prin calitățile estetice ale descrierii, ci și prin misterul ce învăluie evenimentul pe care îl așteaptă întregul univers : *«S-a schimbat ceva după căderea nopții ; o forță mlădie și înmiresmată aleargă prin noapte. Ai zice un animal tînăr odihnit. E călduț cum e viața sub blana animalelor, are un miros amărui /.../ cam ca mirosul măceșului. Vine dinspre miazăzi în salturi și auzi tot pămîntul vorbind despre el. E vîntul de primăvară !»* [9].

Într-o viziune antropomorfă, vîntul de primăvară dobîndește un statut tot atît de bine definit ca și oamenii din romanele lui Giono.

Ritmul descrierilor prioritar dinamice ale lui Giono evoluează în măsura în care evoluează și universul său. «Rigoarea și bogăția» pe care le descoperă în opera stendhaliană își vor pune amprenta pe cronicile sale. Dar între romane și cronici un text mai aparte — povestirea unei călătorii făcute de autor de la Manosque la Marsilia — înglobează descrieri deosebite de cele amintite mai înainte. De data aceasta, călătorul Giono se află într-un automotor, iar, deși lumea exterioară rămîne aceeași, viziunea scriitorului asupra lumii se schimbă, cadrajul, punctul său de vedere nu mai este același [10].

Imaginilor poetice, bucolice, mereu aceleași în nesfîrșita lor schimbare, le ia locul *«spectacolul unei lumi metamorfozate de viteză»*. Observatorul se crede nemișcat și atribuie lumii exterioare viteza în care, de fapt, este implicat, după cum remarcă, subtil, Claude Pichois.

O febră a vitezei, o dezorientare, o impresie de straniu provocată de rapiditatea metamorfozelor unui cadru familiar îl situează pe Giono într-un univers baroc. Arta descrierii devine, efectiv, o artă *cinetică* [11]. Pentru autorul *Trilogiei lui Pan*, viața însemna mișcare perpetuă, pentru creatorul lui *Noé* viața însemna și viteză, viteza unei lumi care i se dezvăluie mult mai bogată chiar decît și-o închipuise, o viață cu *«o mie de dimensiuni»*.

Sorina BERCESCU

[6] Jean Giono, *Noé*, în *Oeuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1974, p. 705.

[7] Claude Pichois, *Vitesse et vision du monde*, Les Editions de la Baconnière, Neuchâtel — Suisse, 1973.

[8] V. *Extraits de la Correspondance* par Geneviève Bollème. Paris Les Editions de la 1963, p. 134, citat de G. Genette, *Figures*, I, Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 231.

[9] Jean Giono, *Regain*, ed. cit., p. 346.

[10] Jean Rousset, *Forme et signification*, José Corti, Paris, 1962, p. 162 și urm.

DE LA RILKE LA TRAKL
SAU DESPRE STRĂLUCIRE ȘI DECADENȚĂ

Înțelegem în mod curent prin vocabula strălucitor : «lucitor, care strălucește, expresiv, luminos». *În același sens, citim în* Corpus Hermeticus : «el *(cel ce strălucește, n.n.)* a primit sarcina să modeleze totul în lume domnind asupra tuturor lucrurilor și producîndu-le pe toate ; pe el îl visez și adevărul ființei sale îl ador». *În acest chip, strălucitorul, cel ce strălucește, apare drept principiul suprem, cel ce domină lucrurile producîndu-le. Dar, cine este, totuși, acest făurar ce se ascunde sub denumirea de strălucitor ? Platon încearcă să ne explice, reușind însă prea puțin :* «Acest meșteșugar de care vorbesc eu nu este numai capabil să facă tot felul de mobile, ci el produce încă tot ceea ce iese din pămînt, el modelează toate ființele, și pe sine însuși, și-n afară de asta pămîntul, cerul, zeii și tot ceea ce există în cer, și tot ceea ce există sub pămînt, în Hades». *Atît Hermes cît și Platon se referă aici la lumină, înțelegînd prin strălucitor — cel ce are capacitatea de a lumina, de a produce lumina — soarele. De aici, pînă la principiul suprem al creștinismului — înțelepciunea — este mai puțin decît un pas.*

Și dacă la vechii greci lumină se spunea phos, *iar înțelept* sophós, *de unde* «cel ce strălucește împrăștiind înțelepciune», *la Rilke acest concept al strălucitorului — unul dintre cele mai importante în întreaga sa lirică — capătă o altă dimensiune și semnificație. Timpul lumii nu mai este* «domnia unui joc de copil care se joacă cu pietrele de joc», *iar zeii nu mai sălășluiesc demult în proximitatea muritorilor. Cuvintele lui Heraclit* «și aicea sînt zeii» *și-au pierdut semnificația. Lumea a intrat în timpul nopții ce este generat de fuga zeului și retragerea lui în adîncimile (și nu în înălțimile) celeste. Lumea a părăsit Unul în folosul Acelora și atunci* Acela *intră în conflict cu* Ceilalți, *atunci nu mai există o idee călăuzitoare, ci idei călăuzitoare, atunci ordinea face loc haosului. De o parte, deci, gîndirea ce se gîndește pe sine, de alta, ceea ce cu atîta pretențiozitate numim metafizică. Pe scurt :* noein *și* dianoia. *Nietzsche intuia perfect acest lucru cînd se întreba :* Warum ? Warum ? *Atunci, poetul, singurul capabil să sondeze abisul cerului, este singur în măsură să ne aducă, prin cuvînt, în acea mult visată proximitate a spiritului (care aici se confundă cu zeul) într-o vreme în care :* «...unul dintre cei mai strălucitori se oprea dinaintea umilului prag / Puțin travestit pentru călătorie...». *Este tocmai vremea acelor* «întîlniri admirabile» *cînd zeul* «puțin travestit pentru călătorie» *adăsta uimit în fața* «construcției» *muritorilor. Termenul de construcție nu trebuie înțeles aici în sensul obișnuit de a construi (o casă etc.). Aici* «pragul», *ce realmente ne duce cu gîndul la o construcție de genul unei case, trebuie înțeles doar ca un element (primul) ce permite deschiderea spre interior. Din pragul casei poți contempla casa în întregime. Din pragul spiritului poți admira armonia în nuditatea ei. Dar,* «Voi cine sînteți ?». *Cine alții decît aceia ce nu-și pot construi singuri un cer al lor, aceia ce nu pot să sondeze în abisul ființei lor pentru că de la bun început nu-l găsesc, sau nu au luciditatea existenței lui.*

Rilke conștientizează această lipsă a măsurii, a modelului, a zeului, și nu se oprește — cum face Hölderlin — la a arăta o stare de fapt. Nu. Zeul nu a fugit, nu s-a ascuns într-un cer mai întunecat. Stelele strălucesc aceleași. Numai muritorul și-a pierdut condiția sa de muritor și abia puțini sînt în stare să o trăiască. «Nu mai departe decît pentru bunicii noștri o „casă", o „fîntînă", turla binecunoștiută a bisericii... însemna infinit mai mult, era infinit mai familiar, aproape fiecare lucru era un vas în care găseau omenescul și în care agoniseau omenescul. Acum se înghesuie (...) lucruri vide, nepăsătoare, părelnice imitații de viață...» *spune Rilke într-o scrisoare datată 13 noiembrie 1925. Așadar, pînă și lucrurile — în care și prin care omul își păstrează vie ființa în lume — s-au secat de tradiția cea atotepăstrătoare. Omul trăiește drama dezrădăcinirii și pierderii sensului de omenesc, a destrămării lente :* «Aroma universului în care ne destrămăm e a noastră oare ?» *se întreabă poetul în ultimul vers al strofei a treia din cea de a doua elegie. De aceea omul a uitat moartea :* «Muritorii sînt muritori pentru că au putința de a muri. Animalele nu mor — sfîrșesc,» *medita Rilke, dorind să accentueze faptul că numai omul, singurul animal înzestrat cu conștiință, poate și trebuie să fie conștient de faptul că moare. Însuși acest fapt îi dă puterea să iasă în deschidere, în starea de ne-uitare (stare de ne-ocrotire) și să fie aidoma*

zeilor, să aibă darul determinației, posibilitatea opțiunii, libertatea de a acționa și gîndi. Pentru că numai determinînd, alegînd, acționînd și gîndind omul poate da ființă și sens lucrurilor : «Privește, arborii sunt. Casele ne oferă sălaș / dăinuie încă. Noi, doar trecem pe lîngă toate / ca o pală de vînt. Și toate se unesc să ne-ascundă-n tăcere, în parte / poate, unde le sîntem ocară, în parte, să le rămînem de negrăită nădejde». *Animalul, în schimb sfîrșește. El se află într-o permanentă stare de ocrotire, supus cu sublimă in-conștiență nesfîrșitului ciclu viață-moarte. Lui îi lipsește perspectiva istoricității, înțeleasă aici ca o continuitate de tradiție spirituală. De aceea animalul nu poate să devină aspirînd spre condiția deschisului. Sclipirea conștiinței nu luminează această existență oarbă. De aceea, acest dar zeii l-au făcut oamenilor, pentru a ajunge asemenea lor. Astfel, creația este depășită, omul subsumează zeul (este aidoma lui) și aruncă lumină în haosul întunecat al lucrurilor. Este însăși condiția devenirii lui, numai că aceasta, paradoxal, se poate realiza doar în timpuriu, într-o mai îndepărtată vechime. Atunci, această devenire trebuie înțeleasă doar ca re-venire, reîntoarcere spre mai timpuriu. Astfel, strălucirea, (strălucitorul), este tocmai rezultanta ciudatei relații devenire-decadență, înțeleasă aici (decadența) ca modalitate singulară a devenirii.*

Înțelegem prin cuvîntul decadență : «declin, regres, decădere morală». *Iar dacă am afirma că Trakl este un poet decadent în sensul afirmat mai sus, atunci cu siguranță ne-am afla noi înșine în declin, regres, decădere morală. Spuneam : la Rilke devenirea înseamnă decadență, iar la Trakl decadența înseamnă devenire, lucru la nivelul aparent identic. Ne vom dumiri însă, cum la cel mai simplu raționament această identitate se va pierde. Rilke, așa cum ne-am străduit să arătăm, pornește de la constatare, de la lucrul în fapt, și ajunge în mai originar. Sistemul lui poetic este unul care coboară strălucind. La Trakl însă, poemul* (Gedicht) *se construiește urcînd. El pornește de la acel mai originar, ajungînd în cele din urmă la închiderea în simbol. Observăm astfel că identitatea relației sus-amintite se clatină serios, dacă nu este pur și simplu desființată.*

Ni s-ar putea reproșa foarte ușor că întrebuințăm termeni de-a dreptul esoterici, că Trakl nici măcar nu ar fi avut habar de «mai originar» sau de decadența pe care i-o atribuim. Însă gîndirea poetică autentică — ce nu este filosofie — nu este și nici nu poate fi gîndită altcumva decît din interiorul ei. Nu poți gîndi o gîndire. Gîndirea autentică este gîndirea ce se gîndește pe sine. Ea apare numai acolo unde «este lăsată să apară». *Ea se construiește pe sine în interiorul aducerii aminte* (Andenken). *Poetul își aduce aminte de mai timpuriu închis în lucruri și trece — așa cum am încercat să sugerăm — la o re-construcție a lor, la o re-abilitatre în sensul mai originarului. Atunci, timpul, care este și el un lucru în sine (așa cum la Kant este un lucru în sine), dispare, se metamorfozează, ajungînd în cele din urmă la formula* anamnesisului. *Din momentul în care poetul se situează în prezența acestei* «uitări fără uitare», *abia atunci se poate integra mai originarului, abia atunci poate apare, strălucind, o lume. Or, această lume este poemul* (Gedicht) *lui Trakl. Strălucirea lui este dată de decăderea în originar. Devenirea lui este una adamică, noțiune pe care în virtutea de la sine înțelegerii o asociem cu decăderea, cu visul paradisului pierdut. Am dobîndit noțiunea timpului odată cu decăderea. Am cîștigat în schimb — datorită aceluiași fapt — devenirea. Dar, paradoxal, această devenire în timp nu este o devenire în perspectiva ființei. Ființa își recapătă dimensiunea proprie ei numai în perspectiva copilăriei omenescului. De aceea poetul caută să se situeze în acel timp al uitării fără de uitare :* «Acela coborî treptele de piatră ale Mönchsbergului / Pe chip îi strălucea un albastru surîs și straniu învăluit. / În propria-i copilărie, în mai sporita liniște muri». *Acela, care la Trakl dobîndește valoarea de concept, muri într-o mai sporită liniște. Liniștea este dată de împăcarea ființei cu sine, de finitudinea devenirii. Însă, asistăm la un nou paradox —* muri. *Pentru Trakl moartea nu este sinonimă cu finitudinea biologicului, ci este înțeleasă mai degrabă ca o abstragere totală, ca o trăire plenară la nivelul spiritului.* Acela *a murit sustrăgîndu-se timpului. Spiritul este o noțiune ce face abstracție de timp, ca și ființa. Această practică o întîlnim la adepții micilor și marilor mistere eleusine. O regăsim și într-una din scrierile lui David Armeanul :* «Filosofia este pregătirea pentru moarte». *În greaca prehomerică,* melete, *care în sens curent are înțelesul de pregătire, însemna și practicare. Așadar, putem răstălmăci aserțiunea lui David Armeanul și ca* «practicare a morții». *Platon înțelege prin această moarte abstragerea din sensibil. Acela muri, însă numai pentru lumesc, pentru sensibil, cu preponderență supus timpului. Surîsul albastru ce-i strălucea pe chip este surîsul cerului în care zeul și*

sacrul — înțelegînd prin acestea spiritul — se ascund. Astfel, decăderea dintr-o devenire în timp este condiția de apărînd al strălucitorului. Apariția la nivelul aparentului a elementului decădere este doar premisa apărindului strălucire. Din această decadență apare strălucind o lume. Folosirea conceptelor heideggeriene de aparență, apariție, apărind, nu este în cazul de față întîmplătoare. Datorită lor am încercat să arătăm mai clar sensul conceptului de decadență la Trakl. Poezia Primăvara sufletului *vine parcă să confirme cele susținute mai sus:* «Încet cîntă soarele în trandafirii norilor de pe colină / Mare e liniștea pădurii de brazi, umbrele grave la rîu». *Liniștea e mare în întunecimea pădurii, soarele abia sclipește roșietic deasupra colinei. O atmosferă aproape paradisiacă se desprinde din aceste versuri, atmosferă ce nu poate anticipa izbucnirea din următoarea strofă:* «Soră întîlnindu-te în luminișul singuratec al pădurii / Era amiază și era mare tăcerea animalului / Albi sub stejar sălbatec și spinul înflorea argintiu / Moartea năpraznică și flacără cîntătoare în inimă». *Așadar, în întunecimea și liniștea pădurii se deschide luminișul* (Lichtung). *Acest luminiș trebuie înțeles ca loc al luminării. Sora este imaginea materializată a spiritului — ființă intimă a poetului —, este elementul cu care se întîlnește la ceasul în care soarele se află în vîrful suliței, ceas la care spinul înflorește argintiu. Soarele este elementul ce produce împrăștiind înțelepciune. Însă,* «spinul înflorea argintiu». *Argintiul ne duce cu gîndul la ceva ce strălucește din vechime. Argintiul este însăși culoarea vechimii. Soarele strălucește-n argintiu redescoperind* «moartea năpraznică» *ce în același timp aduce o* «flacără cîntătoare în inimă». *Flacăra cîntătoare este însuși cîntecul ființei, cuvîntul cu care mortul, cel ce și-a atins esența, împărtășește strălucind construirea unei lumi, lume ce este însuși poemul* (Gedicht) *lui Trakl.*

Mircea ARMAN

SLAVICI ȘI REBREANU – STRUCTURI EPICE ȘI SOCIALE

Exegeza sistemului estetic, a metodei de creație, a evoluției gîndirii artistice la Slavici și Rebreanu, precum și a specificului genului literar preferat de ei ne pare extrem de importantă pentru înțelegerea căilor de dezvoltare a realismului în literatura română din secolul XX și a formelor de asimilare a unor structuri epice de largă respirație.

Încercăm în aceste rînduri să evidențiem cîteva puncte de contact între operele celor doi scriitori, străluciți reprezentanți ai pleiadei de prozatori transilvăneni ce au lăsat o urmă atît de adîncă în scrisul românesc.

Este bine cunoscut faptul că opera lui I. Slavici încununează firesc experiența artistică acumulată de literatura română în secolul al XIX-lea și în special tradițiile literaturii transilvane, cu o atît de puternică «vînă» critico-realistă. O literatură marcată de adînca pătrundere în contradicțiile realității, în cele mai acute probleme ale existenței diferitelor straturi sociale, mai ales în cea a țărănimii.

Activitatea literară a lui Slavici, desfășurată într-o epocă de complicate intersecții între multe curente și tendințe literare (căutări realiste, reminiscențe romantice, etnicism sau încercări moderniste) deschidea căi noi în literatură, introducea o tonalitate gravă, lipsită de înfloriturî, o privire «trează» asupra realității socio-istorice și psihologice. Introducînd în centrul operei omul din popor, Slavici devine promotorul unui «*realism popular*», se adîncește în psihologia țăranului, îi descoperă complexitatea, înalta ținută morală.

La început își arată predilecția pentru genul scurt. Dar deja în nuvele se presimte vocația autorului de largă respirație. Nuvelele acestea trebuie considerate nu ca opere izolate una de alta, ci ca niște trepte care-l vor purta pe prozator spre vasta operă care este romanul *Mara*, sinteză a operei lui Slavici — nuvelistul. În roman, găsim dezvoltate, — după cum a arătat o întreagă exegeză critică — multe teme și probleme ale nuvelelor. Structura romanescă devine acum un mijloc eficace de a demonstra amplele posibilități ale scrisului realist, ale unității organice dintre metodă și gen literar. Această unitate va

căpăta o strălucită confirmare în opera prozatorilor din perioada interbelică.

Etapa cea mai fructuoasă în dezvoltarea romanului românesc este legată, desigur, în primul rînd de numele lui Liviu Rebreanu [1]. Exegeza acestei opere de prim rang ne permite descoperirea unor importante conexiuni cu opera lui Slavici. Înrudiți sînt cei doi scriitori în primul rînd prin poziția lor estetică inițială. Ca și Slavici, Rebreanu nu admite hiperbolizarea, socotind-o încălcare a veridicității, a obiectivității.

Pe Slavici și Rebreanu îi înrudește, apoi, înțelegerea literaturii ca factor de desăvîrșire morală a omului: *«Omul pe care îl zugrăvesc eu o fi avînd și trebuie să aibă asemănări cu mii de oameni, cum au și în viață toți oamenii, dar trăiește numai prin ceea ce are unic și deosebit de toți oamenii din toate vremurile»* [2], afirma el în alt loc (idem, p. 235). Nu putem să nu ne gîndim la afinitățile acestei poziții cu afirmațiile lui Slavici că arta izvorăște *«din aceleași simțăminte omenești pentru care inimile tuturor oamenilor sînt deschise»*. [3]

Investigarea obiectivă a sentimentelor umane în momente de maximă tensiune — iată unul din principalele elemente ale contribuției lui Rebreanu la dezvoltarea realismului psihologic, mergînd pe urmele lui Slavici. Dar, continuînd tradiția realistă a înaintașului său, Rebreanu concepe mai adînc sensul vieții omenești și al lumii care-l înconjoară. Opera lui reflectă un mănunchi complex de probleme puse societății românești în primele decenii ale secolului XX.

În căutările și realizările artistice ale prozatorului se poate depista o dialectică complexă a corelației *social-național*. Aceste aspecte ale dezvoltării poporului român capătă o reflectare specifică în opera lui Rebreanu. Ca bun cetățean scriitorul simțea permanent atracția șuvoiului evenimentelor vieții, ca artist — dorința de a crea o literatură plină de *«pulsația vieții»*. De la primele volume de nuvele simți la el o neîncetată acumulare, ce reflectă o cunoaștere adîncă a realităților societății contemporane, a condițiilor de existență umană și a dimensiunilor acelei drame a poporului pe care o va reflecta cu atîta măestrie în marile lui romane. Dimensiunea nuvelistică a operei lui Rebreanu e cu mult mai mică decît la Slavici. Dar geneza marilor lui opere o descoperi ușor în aceste exerciții literare care au fost multe din nuvelele începuturilor. Convins fiind că *«creația literară nu poate fi decît sinteză»*, prozatorul caută forma, care-i va permite să se concentreze asupra vieții interioare a eroului și în același timp — prin dezvăluirea destinului lui — să pătrundă legitățile dezvoltării societății. Genul care i-a înlesnit această generalizare artistică a fost romanul. Era genul care corespundea în totul structurii gîndirii artistice a scriitorului. Deja în *Ion* drama eroului e înfățișată într-un larg context social, ceea ce îi dă dimensiuni deosebit de adînci și grăitoare.

Zugrăvindu-și eroul-țăran în toată complexitatea lui psihologică, Rebreanu continua într-un fel tradiția lui Slavici, creator de personagii *«cu caracter de problemă»*. Se știe că autorul *Marei* era deosebit de preocupat de modalitățile existenței eroului — în acest *«cum există»* consta pentru el enigma. Personajul epic la Slavici nu e pur și simplu o ființă supusă factorilor elementari, biologici, ci — om îndrumat de o aprigă dorință de a se opune soartei, individualitate dotată cu o energie potențială care-l mînă spre un final dramatic sau fericit. Eroii lui Slavici au de rezolvat totdeauna o problemă vitală care le modelează lupta sufletească și faptele. Așa, de exemplu, lanțul de întrebări pe care Persida și le pune sieși, autoflagelarea ei verbală ar putea părea urmarea unei refulări nefirești, a unei complicări voite de scriitor. În realitate, e o modalitate de investigație mai adîncă a conștiinței eroinei chinuite de porniri contradictorii.

Și în fața lui Ion stă problema alegerii — între setea de îmbogățire și dragostea femeii dorite. De aici și structura romanului — acea «despicare» a desfășurării acțiunii: prima parte închinată

[1] Interesul pentru opera lui Liviu Rebreanu a fost totdeauna viu. Dispunem acum de repetate traduceri în limba rusă ale unui stoc important de povestiri rebreniene, ca și ale romanelor *Ion*, *Pădurea spînzuraților*, *Răscoala*, iar dintre lucrările cercetătorilor români dedicate creației marelui prozator au apărut diferite culegeri sau traduceri integrale de monografii. Cercetători sovietici (I. A. Kojevnikov, M. V. Fridman, V. Rozentveig, I. P. Zaionciковski, T. Nosenko ș.a.) au publicat articole și studii despre opera lui Rebreanu, iar în 1985, anul centenarului, s-au desfășurat numeroase manifestări cu conținut omagial, precum și sesiuni științifice închinate scriitorului român.

[2] Liviu Rebreanu, *Opere alese*, vol. 5, EPL, București, 1961, p. 236, ediție de care ne vom folosi în cele ce urmează.

[3] Ioan Slavici, *Romanele vieții*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 225.

«glasului pămîntului», iar a doua — *«glasului iubirii»*. Supunîndu-și eroul în cele din urmă *«glasului iubirii»*, autorul îl sortește unui final tragic, predestinat în ambianța socială în care năzuințele omului sînt irealizabile.

Nu putem în această legătură să nu ne amintim de eroii lui Slavici — Ghiță și Lică Sămădău din *Moara cu noroc*. Voind să întruchipeze binele și răul în formele lor inițiale, autorul concepe două personagii. E o reflectare a concepției lui rațional-moralizatoare, o tendință de a împărți căile vieții în «cinstite» și «necinstite». Pe cînd în Ion, Rebreanu, întrunește ambele aspecte. Unitatea dialectică a caracterului lui, forța lui vitală, ambianța realistă ni se dezvăluie prin această complexitate-contradicție interioară, tumult al pasiunilor. Și cu toate că putem descoperi la eroii ambilor scriitori multe afinități — caracteristice în general pentru proza transilvană, cu interesul ei acut pentru viața cea de toate zilele, aspectele ei practice, — comparația ne permite să înțelegem că paleta lui Rebreanu e cu mult mai bogată, desigur și pentru că în ea e sintetizată experiența predecesorului lui.

După apariția romanului *Ion*, cum se știe, mult timp a dominat convingerea că Rebreanu e un scriitor cu un stil esteticește sărac. Critica deceniilor doi și trei a dat o mare atenție acestei «sărăcii stilistice», vorbind de *«stilul aspru și sărac, fără nici o vrajă a muzicii sau a imaginii căutate»*, despre *«sărăcia lexicală»*, *«puținătatea și monotonia elementelor»*, *«lipsa de vervă»* a lui Rebreanu. Să ne amintim că așa scriau criticii și despre stilul lui Slavici.

Explicația e simplă : preocupați de maxima veridicitate a textului, ambii scriitori întrebuințau cuvîntul în funcția lui strict informativă, comunicativă. Slavici a afirmat nu o dată că în literatură cuvîntul are misiunea de a exprima veridic adevărul vieții, o realitate nedegradată. Rebreanu, la rîndul lui, constata că *«e mult mai ușor a scrie frumos, decît a exprima exact..»*.. Așadar, vorbind despre unele caracteristici ale scrisului celor doi prozatori, precum *«severitatea»*, *«alura greoaie»* a limbii, *«lipsa dimensiunii poetice a frazei»*, de prozaismul acesteia și altele, trebuie să subliniem în ele nu aspecte negative ale stilului ci calității ale unui stil stabil.

Credincios acestor tradiții, Rebreanu își culege materialul de viață bazîndu-se nu atît pe valoarea estetică, cît pe sensul real, pe valoarea instructivă a faptelor realității. E sensul realismului *«patriotic»* al lui Rebreanu, așa cum l-a denumit G. Călinescu. În operele scriitorului, omul simplu apărea nu în ipostaza lui mitică sau eroică, ci în toată subrezenia situației în care-l punea realitatea istorică a României la începutul secolului al XX-lea.

Același lucru se poate spune și despre romanul *Pădurea spînzuraților*. Ca și în *Ion*, autorul urmărește cîteva etape ale dramei eroului, schimbări în conștiința lui. Aceste «trepte» care-i permit scriitorului să dezvăluie «metodic» dinamica luptei interioare a eroului, s-o motiveze descriindu-i cauzele, sînt condiționate de caracterul gîndirii epice a scriitorului. Nu întîmplător L. Raicu scria despre *«răbdarea epică»* [4] a prozatorului, iar Al. Săndulescu — despre *«treptele epice»* [5] la Rebreanu. Nu e oare cazul să ne amintim că raționalismul epic al lui Slavici a condiționat în mare măsură una din principalele caracteristici ale procesului de modelare a personagiului — fina lor dialectică sufletească ?

Drama pămîntului din *Ion* e înlocuită în *Pădurea spînzuraților* de drama datoriei, drama conștiinței naționale, cauzată de conștientizarea tot mai adîncă a unor factori abstracți, dar foarte importanți. Bologa se simte tot mai mult român, o părticică a unei colectivități, unită prin legături extrem de trainice. Sentimentul datoriei față de această colectivitate naște — natural — și sentimentul dragostei față de ea. Nu întîmplător, așteptînd execuția, Bologa ajunge la concluzia că dragostea e pivotul care-l susține pe om.

Spre deosebire de Slavici, care tratează tema datoriei într-un plan — am spune — mai mult general uman *(«lumea aceasta, — își amintește Persida cuvintele maicei Aegidia, — nu e pentru ca poftele inimii, ci pentru ca datoriile să ni le facem într-însa... Mai întîi Dumnezeu, apoi părinții tăi și după aceștia ceilalți binefăcători ai tăi»)*, Rebreanu dezvoltă această temă într-un plan concret-istoric, alegînd ca și Slavici situații complicate, momente critice în viața personagiilor, care cer concentrarea tuturor forțelor lor morale.

[4] Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Buc., EPL, 1967, p. 315.
[5] Al. Săndulescu, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Buc., Minerva, p. 171.

Romanul *Răscoala* e dovada despărțirii scriitorului de ultimele iluzii în problema țărănească. În structurile social-politice ale României unite, Rebreanu nu descoperă acea «*frăție*» pe care o visase. Dezgustul față de spectacolul oferit de clasele dominante și lupta lor pentru putere condiționează o importantă mutație în corelația social-național, atît de semnificativă pentru înțelegerea concepției artistice a prozatorului. Simțim această mutație și în caracterul panoramic al romanului, și în principiul narației paralele și al «*fracționării narativului*», care-i permite scriitorului să construiască în roman o ambianță contrastantă acut socială. O simțim și în titlurile atît de semnificative (ca și în *Ion*) ale celor două părți ale romanului — *Se mișcă țara* și *Focurile*, cît și ale capitolelor — *Pămînturile*, *Flămînzii*, *Luminile*, *Vestitorii* — dovezi ale caracterului epic al gîndirii scriitoricești. În caracterul ciclic al narației lui Rebreanu descoperim căutarea continuă a unei structuri compoziționale, a unei organizări a conținutului care să corespundă nu numai acestui conținut ci și poziției autorului.

Convins că «*nașterea, iubirea și moartea alcătuiesc enigmele cele mai legate de viața omenească*», scriitorul le acordă o atenție deosebită. Darul lui epic determină nu numai esența construcției formal-logice ci și a reconstituirii — prin nașterea, dragostea și moartea eroului — a mișcării și ritmurilor lăuntrice, a forțelor vitale ale realității.

Legea mișcării, a legăturilor reciproce dintre toate elementele operei e caracteristică epicii lui Slavici și Rebreanu. Ne amintim din acest punct de vedere despre cuvintele autoarei unei excelente cărți despre Slavici, Magdalena Popescu : «*Romanul întreg stă sub semnul schimbării și, în măsura în care aceasta afectează toate laturile universului lui, devenind simbolul însuși al vieții pe care o reprezintă, schimbarea e aici eterna schimbare. Se schimbă mai întîi oamenii în mod obiectiv, prin creștere, prin succesiunea vîrstelor... Personajele se schimbă și unul pentru celălalt, unul în oglindirea celuilalt*»[6]. La o concluzie asemănătoare ajunge L. Raicu în legătură cu opera lui Rebreanu : «*epicul este înțeles nu numai prin acțiune pură, dar și prin oglindirea, prin lămurirea unor personaje în celelalte, a cehului Svoboda în Apostol, a acestuia în Klapka, Klapka iarăși în Apostol, Ion în Ana, Petre Petre în Nadina*»[7].

Aceste afirmații ca și analiza propusă în articolul nostru infirmă — credem — convingerea unor critici cum că trăsătura caracteristică a prozei transilvănene, dezvoltată pe baza tradițiilor narative ale epicii populare, e în primul rînd transmiterea evenimentelor, fixarea faptelor. Exemplul operei lui Slavici și Rebreanu demonstrează cît de puternică era în această literatură tendința de pătrundere a dialecticii vieții, a legităților ei lăuntrice.

Iată de ce ni se pare nedreaptă părerea marelui critic G. Călinescu care scria că «*romancierul percepe ruralul și aproape deloc orășenescul, îmbrățișează colectivul și nu înregistrează individualul, pătrunde mințile haotice întunecate, prăbușite în instinct și nu e în stare să analizeze conștiința*»[8].

Operele lui Rebreanu demonstrează — dimpotrivă — universalitatea talentului său epic. Tabloul vieții societății românești la începutul secolului nostru, așa cum reiese el din romanele prozatorului, ne dă dreptul să vorbim despre polifonismul scriiturii la Rebreanu, despre o tendință constantă de a cuprinde viața în toată complexitatea ei. Drama omului se desfășoară în romane pe un fundal complex de probleme, condiționată de dialectica socialului și a naționalului. Iată de ce, depistînd prin individual-naționalul, prin caracterul personajului — caracterul epocii, prin concretul izolat — generalul, scriitorul ajunge la o adîncă pătrundere a problemelor de importanță general umană.

Înțelegînd literatura ca o sinteză, adică artă de a modela viața și oamenii, în toată complexitatea afirmării lor, marele scriitor a depus multe strădanii ca pana lui să selecteze esența realității, înlăturînd situațiile mai puțin vitale. L-a ajutat în asta un simț rar al măsurii, călăuză sigură spre obiectivitate și veridicitate. Toate acestea l-au ajutat să ducă mai departe dezvoltarea romanului românesc, să-l ridice la o nouă treaptă — a reflectării lumii și a omului în toată universalitatea lor.

Nadia OSIPOVA

---

[6] Magdalena Popescu, *Slavici*, 1977, p. 251—252.
[7] Lucian Raicu, *op. cit.*, p. 321.
[8] G. Călinescu *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc., Minerva 1982, p. 736.

«CAPRICORN»*

Preambul la o piesă inedită

Dramaturgul Mircea Eliade este cunoscut, chiar de specialiști, doar prin Iphigenia *(1940) și* Coloana nesfîrșită *(1970).*

Relațiile istoricului religiilor cu discipolii Thaliei sînt mult mai complexe: eseuri și foiletoane despre dramaturgii români și străini, articole teoretice asupra artei spectacolului, portrete de actori și regizori, rememorări. Problematica teatrului îl pasionează și o dezbate în cîteva din lucrările sale în proză: nuvelele Adio, Uniforme de general, Incognito la BuchenWald, Nouăsprezece trandafiri, *precum și în unele pagini din capodopera* Noaptea de Sînziene, *redactată între 1949 și 1954.*

Abordarea, pentru prima oară, a genului dramatic are loc în 1931, cînd compune — mental — o Comedie a morții, *despre care își va aminti:* «O pereche de îndrăgostiți în pragul sinuciderii (dar amînînd necontenit „clipa supremă") și un număr de îngeri și demoni, greu de recunoscut ca atare pentru că arătau ca un grup de tineri (demonii) și tinere (îngerii) din zilele noastre. Titlul — „Comedia morții" — camufla o dublă ambiguitate: pe de o parte „comedia" pe care — fără să-și dea seama — o jucau îndrăgostiții, pe de altă parte personificările, strident desacralizate ale Morții își împlineau „misiunea" utilizînd intriga, comportamentul și limbajul unei comedii de bulevard... Ce mi se pare interesant acum, după o jumătate de veac, este faptul că în piesa aceasta anticipam tehnica nuvelelor fantastice pe care le-am scris în ultimii 30 de ani și chiar conceptul de „camuflare" a sacrului în profan, care m-a călăuzit în cercetările de istoria religiilor»[1].

Prin 1937 Mircea Eliade intenționează să scrie o nouă piesă, intitulată Ciuma. *Acțiunea urma să se desfășoare în timpul domnitorului Caragea. Din păcate nu se mai păstrează cele cîteva scene deja redactate. Cînd în anii 1956—57 Ionel Perlea i-a mărturisit cumnatului său că ar vrea să compună muzica pentru o operă cu temă românească și l-a întrebat dacă ar fi dispus să scrie libretul, Mircea Eliade i-a vorbit despre vechiul lui proiect* Ciuma lui Caragea *și subiectul l-a încîntat pe interlocutor. Din nefericire nu puteau începe lucrul imediat, și, după puțină vreme, Ionel Perlea a suferit un atac de hemiplegie.*

Prima piesă definitivată, Iphigenia, *este urmarea «îndemnurilor» pe care bunul său prieten Constantin Noica i le-a adresat mereu ca să «atace» cu curaj genul dramatic. În 8 iulie 1939, autorul lui* Mathesis *îi scria din Paris:* «Revin la o idee mai veche: de ce nu încerci teatru? Am impresia — în afară de considerentele de rentabilitate, care sînt apreciabile —, că ai putea da lucruri excepționale, folosind în același timp enorm de la experiența dramaturgică. Există o imediatitate, în teatru, o rapidă precizare a lui ce se poate și ce nu se poate, — care e de cel mai mare folos, cred, autorilor excesiv de bogați, cum ești tu. Într-un

---

* **Sub acest titlu, care este al primei publicații întemeiate de G. Călinescu, și, totodată, al colecției constituite din suplimentele anuale ale** Revistei de Istorie și Teorie Literară, **deschidem o nouă rubrică, destinată exclusiv editării critice a unor importante opere literare inedite din patrimoniul cultural național. Dorim să permanentizăm, astfel, preocupări mai vechi, prezente însă pînă acum doar ocazional în paginile revistei, pentru a răspunde și în acest fel, alături de alte periodice cu profil asemănător, sarcinilor complexe de valorificare științifică a moștenirii literare, așa cum au fost ele trasate încă de la istoricul Congres al IX-lea al P.C.R. [n. red.].**

[1] *Pentru o mai corectă înțelegere a condiției umane.* Un interviu cu Mircea Eliade luat de Mircea Handoca, în *Viața românească*, an LXXVII (1982), februarie, nr. 2, p. 25.

cuvînt cred (și nu în legătură specială cu ultima carte, ci cu toată activitatea ta literară) că-ți trebuiesc frîne. Teatrul ți le dă».

Premiera Iphigeniei *a avut loc la 12 februarie 1941, la Teatrul Național din București, în timpul directoratului lui Liviu Rebreanu. Autorul — atașat cultural la Londra — n-a putut asista la spectacol. În scrisorile către familie și prieteni, însă, se interesează amănunțit cu privire la interpreți, la detaliile de montare și la impresiile lăsate publicului și criticii, de prima sa lucrare dramatică.*

În anii petrecuți în Portugalia, Mircea Eliade începe o altă piesă, 1241, *înfățișînd un episod istoric și mitologic din lupta românilor împotriva năvălirii tătarilor. Dacă această încercare dramatică a rămas neterminată,* Oameni și pietre — *scrisă în aceeași perioadă — era definitivată încă din primăvara anului 1943. La ea se referă Eliade, probabil, într-o scrisoare către Jenny Acterian, datată 17 martie 1943 :* «Cînd îmi voi publica jurnalul acestor trei ani, vor plînge și fluturii de tristețe. Dar m-am încăpățînat și în răstimpurile de bună dispoziție lucrez... Am scris o piesă de teatru. Am început alta» [2].

Prezentăm pentru prima oară textul acestei piese, rămasă mai bine de patru decenii «inedită». Ea ne-a fost încredințată de autor, la Paris, în septembrie 1985.

Două sînt — după opinia noastră — aspectele majore ce se desprind din Oameni și pietre : *camuflarea sacrului în profan și tema labirintului.*

Primul dintre ele caracterizează majoritatea nuvelelor mai mult sau mai puțin recente ale lui Mircea Eliade.

Nu oricine poate să «vadă», să pătrundă dincolo de aparențe. Aceste lucruri extraordinare, aceste revelații ce nu pot fi dezvăluite se «arată» doar aleșilor. «A vedea» *în vise sau în stare de veghe este un semn sigur că respectivul a obținut o* «condiție spirituală», *adică* «a depășit condiția profană omenească» [3]. *Unul din personajele piesei,* Alexandru, *se bucură de acest privilegiu. Ceilalți trec nepăsători pe lîngă obișnuit, pe lîngă profan, fără să sesizeze esența sacră.*

Scrisă în același timp cu Istoria religiilor, *piesa lui Mircea Eliade derivă — după propria mărturie a autorului — din cel de-al șaselea capitol al acestui celebru tratat* (Pietrele sacre : epifanii, semne și forme) : «Duritatea, asprimea, permanența materiei reprezintă pentru conștiința religioasă a primitivului o hierofanie. Nimic mai imediat și mai autonom decît maiestatea stîncii ascuțite, blocul de granit ridicîndu-se îndrăzneț. Înainte de toate piatra *este*. Rămîne mereu ea însăși și subsită, și ceea ce este cel mai important, ea lovește... În măreția și în duritatea, în forma sau culoarea ei, omul întîlnește o realitate și o forță care aparțin unei *alte* lumi decît lumea profană din care face parte» [4].

Pietrele aveau — în mentalitatea primitivă pe care o decelează Eliade — mai mult o funcție magică decît una religioasă. Descrierea pietrelor funerare e deosebit de interesantă, de captivantă aș putea spune. Nu e locul aici să intrăm în amănunte. Vom nota, în fugă, doar că sufletul celui răpus de o moarte violentă sălășuiește în piatră, considerată o casă a mortului. *Cultul nu se adresează obiectului material neînsuflețit, ci spiritului ce o animă.* «Pietrele cultuale sînt semne care exprimă totdeauna o realitate *transcendentă*» [5].

Referiri la pietre și la simbolul pe care-l reprezintă întîlnim și în alte opere ale lui Eliade. Pămîntul fiind o mamă vie și fecundă, tot ceea ce produce este organic și însuflețit. «Nu numai oamenii și plantele, ci chiar și *pietrele* și mineralele. Un mare număr de mituri vorbesc despre pietre ca despre oase ale Mamei-Pămînt» [6].

Acțiunea din Oameni și pietre *are loc într-o peșteră uriașă. În preistorie, caverna era asimilată unui labirint, fiind cîteodată teatrul inițierilor și locul unde se îngropau morții.* «Labirintul derivă în unele aspecte ale lui din caverna considerată incintă sacră pentru omul primitiv, ale cărei galerii întortocheate duc în fundul peșterii și care prin atmosfera ei misterioasă a terorizat firea și imaginația celor ce s-au încumetat în trecut să le străbată singuri» [7].

---

[2] Mircea Eliade către Jenny Acterian, scrisoare inedită, B.C.S. Ms. 14.857.
[3] Mircea Eliade, *Le Chamanisme*, Ed. Payot, 1974, p. 83.
[4] M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Ed, Payot, 1975, p. 188.
[5] *Idem*, p. 202.
[6] M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Ed. Gallimand, 1957, p. 206.
[7] Romulus Vulcănescu, *Mitologia română*, Editura Academiei R.S.R., 1985, p. 407.

Printre proiectele lui Mircea Eliade de la începutul celui de-al cincilea deceniu se afla și un studiu despre Simbolismul labirintului și riturile inițiatice. *Fiind întrebat despre sensul labirintului, Eliade răspundea :* «A pătrunde într-un labirint poate fi un ritual inițiatic, cum vedem în mitul lui Tezeu. Acest simbolism este modelul oricărei existențe, care pe parcursul a numeroase încercări, înaintează spre propriul său centru, spre el însuși. ATMAN, pentru a folosi termenul indian. De mai multe ori am simțit că am ieșit din labirint, sau că am găsit firul. Nu mi-am spus, desigur : „Sînt pierdut în labirint", dar la sfîrșit am avut sentimentul de a fi ieșit victorios. Fiecare a cunoscut această experiență. Dar trebuie să mai spunem că viața nu este făcută dintr-un singur labirint. Încercarea se reînnoiește» [8].

Alexandru și Petruș — personajele piesei Oameni și pietre *— pot fi considerați drept cele două laturi ale personalității celui ce i-a zămislit. Primul — poetul, cel de-al doilea — omul de știință.*

Alexandru e fericit încă de la început. Indicațiile de regie ni-l prezintă «privind cu un soi de tinerească beatitudine». *Fervoarea îi caracterizează gestica, vocea, privirile. Înainte de a pătrunde în peșteră, el o visase de nenumărate ori. Roadele imaginației prind contur și doar el singur le vede. În primul tablou, așa cum subliniază replica dinaintea căderii cortinei, el se găsește într-o stare efervescentă, precreativă. În al treilea și al patrulea tablou ne întîmpină un Alexandru deprimat și pesimist (transformare insuficient motivată psihologic). Finalul e apoteotic. Deși torturat de grave dureri, el e singurul care «vede» :* «Un lucru atît de important care schimbă viața, îi dă alt sens, o îmbogățește... Există ceva fundamental, o certitudine absolută, care dă sens la toate...»

Petruș e geologul ce «se zbate» *încă din 1933 să găsească peștera. Nu știe de cînd datează această cavernă, deoarece* «chestiunea peleoliticului în arcul carpatic este... teribil de controversată». *Calm și senin, el visează să descopere o întreagă stațiune paleolitică.*

La un moment dat, în timpul lecturii tabloului al IV-lea, am avut senzația că asist la o discuție în contradictoriu între Mircea Eliade și Emil Cioran. Alexandru (Cioran) se referă la absurditatea și inutilitatea sforțărilor, caracterizînd expediția lor drept «o aventură idioată» : «totul e o sinistră porcărie [...] Ne-am antrenat într-o nebunie fără nici un sens. Mi-e scîrbă de oameni. Niște viermi îmbătați de vanitate». *Petruș (Eliade) :* «Mă simt solidar cu toți oamenii care au trăit pînă acum și care vor mai trăi după noi, pînă la stingerea vieții pe pămînt».

Adriana, personajul feminin, prezent de cîteva ori în «discuția» celor doi, e anagrama Ariadnei, iscusita fiică a lui Minos îndrăgostită de Tezeu. Ghemurile cu fir metalic și fosforescent vor să fie varianta modernă a firului Ariadnei.

Făpturile fantastice care apar în peșteră sînt desprinse din folclorul nostru (Muma-Pădurii, Baba Dochia, Piticii cu barba pînă la pămînt).

Întîlnim în piesă o referire concretă la activitatea unui savant român. Numele lui Emil Racoviță îi era bine cunoscut autorului. Încă din 1938, prezentînd personalitatea ilustrului cercetător, îi schița un strălucit portret [9]. *Termenul* troglobi, *prezent în cîteva replici, este o «creație» a savantului clujean.*

Piesa se referă tangențial și la misiunea scriitorului care trebuie să se identifice cu propriii săi eroi, să reveleze, să descopere ceva oamenilor din toate timpurile, «așa cum a revelat Shakespeare». *Marelui Will îi sînt alăturați autorii* Divniei Comedii *și* Paradisului perdiut, *drept modele ale scriitorului ideal. Creatorul de geniu calcă pe cărări nebătătorite, crede în ceea ce scrie. Desigur că, punînd în gura lui Alexandru astfel de replici, Eliade și-a adus aminte, nu o dată, de unul din articolele sale din 1933 :* «Dacă am putea arde totdeauna cu aceeași sinceritate și aceeași plenitudine. Să simți cum fiecare rînd scris îți smulge din viața ta, îți soarbe sîngele, îți mistuie creierii... Să simți cum scrisul îți stoarce întreaga substanță a vieții tale. Numai așa merită să scrii» [10].

Din Oameni și pietre *se desprinde un tonifiant mesaj umanist. Autorul glorifică realizările omului în care are o încredere nelimitată :* «Răzbunăm tot ce am suferit noi sute de mii de ani, de cînd ne-am desprins de piatră. Toate

---

[8] Mircea Eliade, *L'épreuve du labyrinthe*, Entretiens avec Claude-Henri Rocquet, Pierre Belfond, 1978, p. 211.

[9] Vezi Mircea Eliade, *Speologie*, în *Cuvîntul*, an XV (1938), ianuarie 31, nr. 3130, p. 2.

[10] Mircea Eliade, *Cum se scrie*, în *Vremea*, 1933, noiembrie 5, nr. 312, p. 6—7.

umilințele pe care a trebuit să le îndurăm — cînd trăiam în peșteri și eram goi și slabi și proști și tremuram de toate umbrele și ne era frică de fulgere și de fantome. Acum nu mai sîntem așa. Acum sîntem tari. Omul a ajuns stăpîn».

Există, desigur, unele asperități în compoziția și construcția personajelor. Chiar dacă actul al doilea e disproporționat față de primul, chiar dacă finalul e puțin abrupt, Oameni și pietre *e o operă de excepție, ce nu poate fi ignorată de cei ce vor analiza activitatea de dramaturg a lui Mircea Eliade.*

Mircea HANDOCA

Mircea Eliade

Oameni și pietre

ACTUL I

Tabloul I

Scena înfățișează bolta imensă a unei peșteri, pe care faclele o luminează numai în parte, schimbîndu-i neîncetat profilul. La dreapta, stîncile se ghicesc distribuite într-un soi de ciclopic amfiteatru, al cărui creștet, înalt, nu se poate zări din nici o parte a sălii. O mare piatră dreptunghiulară se distinge la poalele amfiteatrului. La colțul din dreapta, aproape de rampă, un ochi de apă, în care, la răstimpuri, cad de sus picături grele, cu zgomot metalic, prelungit de ecou. În fund, peretele de stînci și bolovani; forme și culori stranii, în continuă transformare, după cum se abat sau se depărtează luminile. Spre stînga, peștera se îngustează, lăsînd să se ghicească un strîmt și întortocheat coridor.

Către mijlocul scenei, pe o piatră joasă, sînt așezați cu grijă doi saci încărcați pînă la refuz, două felinare electrice neaprinse, două bastoane de munte cu vîrf de oțel. Alături, două mari roți fosforescente; înțelesul lor se va desprinde abia mai tîrziu; sînt două ghemuri cu fir metalic foarte subțire și fosforescent.

La ridicarea cortinei, ALEXANDRU se află în mijlocul scenei, privind cu un soi de tinerească beatitudine jocurile de umbre și forme pe care le urzește facla la cea mai mică mișcare a brațului. Este un tînăr înalt, frumos, blond, ar putea avea 30 sau 35 de ani, dar nu-i arată. Extrema mobilitate a figurii, fervoarea care străbate, în voce, în priviri, în gest, îi dau o grație adolescentă, mai ales în primul tablou. Adesea, amuțește — sorbit de forme și întîmplări pe care numai el le vede. În asemenea intervale de tăcere, nu are aerul unui om pierdut în vagi reverii, ci o expresie de supremă concentrare; parcă ar asculta ceva pe care nu-l poate niciodată desluși pînă la capăt.

Cîteva secunde în urmă, dinspre dreapta, apare, precedat de un nor de fum de magneziu, PETRUȘ, trudindu-se să închidă un mare aparat fotografic. Este un bărbat brun, bine făcut, cu un păr negru bogat și tîmplele foarte ușor încărunțite. Ar putea avea 40 ani, dar arată mai mult. Amestec ciudat de sportiv și în nici un caz nu poate fi confundat cu un belfer. Nu este frumos, dar figura îi este nobilă, fruntea și bărbia voluntară, ochii limpezi, cu priviri lungi, domoale, și, cînd vrea, ironice. Vorbește blînd. Cînd rîde, rîde din toată inima. Are un singur tic: își trece necontenit mîna prin păr. Uneori pronunțînd anumiți termeni tehnici, parcă și-ar cere scuze că e silit să-i întrebuințeze, neavînd alții la îndemînă. Întreaga lui făptură degajă forță, calm, seninătate.

Amîndoi bărbații sînt îmbrăcați în costume de sky.

ALEXANDRU (gest cu facla) : Nici nu știi de cîte ori am visat-o... Uite, așa cum o vezi, așa cum e ea... Întocmai așa !... Ce păcat că nu-i și Adria cu noi !

PETRUȘ (care își închide aparatul fotografic) : Păcat, într-adevăr... Ea ar fi luat fotografii mai bune ca mine.

ALEXANDRU : Ia uite-te ce frumoasă e !... E înfiorător de frumoasă !... Ia uite-te acolo ! (Ridică facla ; decorul se schimbă.) Sus ! În fund ! Ia uite-te ce forme ciudate !... Uite-te la aia de-acolo. (Gest cu facla.) Parcă ar fi un om... Un moș... Ba nu, o femeie care stă plecată... lîngă un om... unul cu barbă...

PETRUȘ (privind) : Parcă seamănă mai mult cu un grup de femei... Nu vezi ? Două în față, aplecate... Și altele mai în umbră... Depinde cum tremură flacăra...

ALEXANDRU : Ah, de ce nu sînt pictor ! ...

PETRUȘ : Și Adriana te invidiază că ești poet !... Așa sînteți voi... artiștii...

ALEXANDRU : Pentru că nici nu bănuiești ce forță are în stăpînirea ei ! Poeți, sînt mulți. Poeți ca mine, bineînțeles. Mărunți sau anemici... timorați. Cum să descrii peștera asta ? Trebuie să ai geniu !... Să ai curaj !... Cum a avut Dante, Milton !... Nu merge cu jumătăți de măsură !...

PETRUȘ (depărtîndu-se ; cercetînd pereții) : Dar, deocamdată, văd că peștera îți prieste ! Ești în vervă !... Parcă nici n-ai fi la 5—600 de metri sub munte... Bravo, poete ! Îmi placi ! Eu credeam că am să-ți dau pervirtină după prima jumătate de oră... Și văd că nu-ți mai tace gura...

ALEXANDRU : Dragă, e înfiorător de frumos ! Și cînd te gîndești... toate astea în cîteva ceasuri...

PETRUȘ : Vorba vine, în cîteva ceasuri... Că eu mă zbat din 33... și tot o caut... Și ai văzut că am avut dreptate : tot pe acolo pe unde am spus eu... După rezonanță, dragă, și după izvor.

ALEXANDRU (mai mult către sine) : Uite, să poți spune toate lucrurile astea, să le poți scrie așa cum sînt, așa cum le simți...

PETRUȘ : Dar văd că nu notezi nimic... Ai să le încurci mai tîrziu cu altele. Ai să le uiți...

ALEXANDRU : Bolta asta... niciodată... O cunosc. Ți-am spus că o visez și noaptea...

PETRUȘ : D-aia rîdea Adriana...

ALEXANDRU : Ea nu voia să mă creadă, dar o visez, așa e... Vream să scriu de mult o carte, cu peștera... Dar ce poți spune într-o carte ? Cum să descrii coloanele astea ? !

PETRUȘ (gest) : Și nici măcar nu sînt coloane !

ALEXANDRU : Adevărat, am spus coloane pentru că nu găseam altceva mai nemerit... Dar dacă aș fi putut picta...

PETRUȘ : Ei, poate că ar fi fost mai bine... Ai fi copiat și tu semnele astea... Oricum, le-am fi avut și pe hîrtie... Cu măsurători, în regulă... (Cu frevoare.) Mă, Săndel, dacă am putea fi siguri că sînt din paleolitic, să știi că devenim amîndoi celebri... Adică, vorbesc mai mult de mine, că tu, cu poeziile tale amoroase și metafizice, ești, ca să zic așa... (Se întrerupe, din nou cercetînd semnele.) Nu prea mă pricep, dar parcă, parcă ar fi din paleolitic... Vezi, chestiunea paleoliticului în arcul carpatic este, ca să zic așa, teribil de controversată...

ALEXANDRU (care a încetat de a mai privi bolta) : Dar nimic altceva decît semne... Nici o comoară...

PETRUȘ (zîmbind) : Dacă tu crezi că nenorociții ăia aveau timp să strîngă comori... Nici nu știau ce-i aia... Nu cunoșteau metalele, nu cunoșteau nimic... Erau niște bieți oameni... poate nici măcar atît...

ALEXANDRU : Bine, nu mă gîndeam numaidecît la o comoară, comoară... Mă gîndeam la ceramică, la instrumentele lor de os și de piatră... Poate că dacă s-ar săpa pe aici, uite, pe aici, s-ar descoperi ceva schelete, cranii, mai știu eu ce...

PETRUȘ : Poate... Deși, peștera asta, fără îndoială, era un loc de cult. Piatra asta, probabil, era un altar. S-ar putea găsi cranii și oase de animale ; poate chiar cranii de urși ; dacă semnele astea aparțin într-adevăr paleoliticului... ursul cavernelor, știi...

ALEXANDRU : Nici nu-ți dai seama cît sînt de emoționat...

PETRUȘ : De ce?

ALEXANDRU : De tot... De toate astea din jurul nostru... Recunoaşte, e impresionant !... Să fii cel dintîi care pătrunde într-o asemenea peşteră, după cine ştie cîte mii de ani...

PETRUŞ : Poate, numai cîteva sute de ani... Sau, poate, zeci de mii de ani... Depinde de cîte cutremure au fost... Şi cum s-a modificat structura peşterii... Uite, pe aici curgea cîndva un izvor subteran, care a încetat, mai tîrziu... adică, şi-a schimbat cursul...

ALEXANDRU (în cealaltă parte) : Dar, uite, şi pe aici e apă...

PETRUŞ : Asta e din scurgere... Ar fi interesant... (Se apleacă.) Nu prea cred, dar oricum... Să încercăm... (Se apleacă iar.) Nu, nu te apropia cu lumina.., Am eu aparatele mele...

ALEXANDRU (se întoarce către mijlocul scenei ; priveşte) : Teribil ! Să poţi evoca toate astea !... (Ridică lumina deasupra altarului.)

(Dintre pietre se desprind mai mulţi oameni, strînşi în jurul unui enorm urs.)

UN OM : Ursul ăsta, cu adevărat urs.

ALTUL : Mare. Foarte mare.

ALTUL : Şi puternic. Al mai puternic urs.

ALTUL : Poartă noroc. De acum, şi vînătoarea va fi cu noroc.

ALTUL : Vom avea belşug ; pentru noi, şi pentru muieri.

ALTUL : Vom mînca.

URSUL : Ce tot vă lăudaţi că m-aţi doborît ? Cîţi eraţi voi ? Şi eu eram singur, şi eram somnoros.

UN OM : Se plînge, săracul, că l-am prins.

ALTUL : Dar vezi, nu-i mort.

ALTUL : Urşii ăştia nu mor niciodată. Mănîncă din ei, şi tot vii rămîn.

ALTUL : Urşii n-au moarte. De-aia poartă noroc.

(Petruş apare. Alexandru, gînditor, schimbă lumina.)

PETRUŞ : Ce-ai amuţit aşa ? ... Visai ?

ALEXANDRU : Nu, gîndeam... Îmi imaginam... Ce viaţă !...

PETRUŞ : Grea, dragul meu, foarte grea...

ALEXANDRU : Să stai aici... Să locuieşti aici... Fără foc...

PETRUŞ : Fără nimic... Dar nu e sigur că partea asta a fost locuită. Probabil, veneau pînă aici pentru cult... Sau, poate, în alte coridoare, îşi închideau morţii... Aveau, săracii, o sumă de credinţe absurde...

ALEXANDRU : Crezi că într-adevăr îşi îngropau aici morţii ?

PETRUŞ : De îngropat, în nici un caz. Îi zvîrleau unii peste alţii, şi-i acopereau cu pietre... Ca să nu se mai întoarcă... Săracii...

ALEXANDRU : Pe aici nu se zăreşte nimic.

PETRUŞ : O să vedem noi mai departe... Am avea într-adevăr noroc... Deşi, cu atîta umiditate, greu de crezut că s-ar mai fi păstrat ceva... Ţi-am spus, paleoliticul prin părţile astea... (se pleacă) este o chestiune...

ALEXANDRU : Ce cauţi ?

PETRUŞ : Ca să nu pierdem timpul, mai adun cîteva pietre. Ia şi tu. Ce găseşti. Nu ne putem da seama, aici, dacă au fost sau nu folosite de om. O să le cerceteze *maeştrii afară, la lumină, în laboratoare.* Noi, să ne facem datoria...

ALEXANDRU : Dar n-o să le purtăm doar cu noi tot timpul. Cum o să le purtăm ?

PETRUŞ : Le adunăm şi le lăsăm aicea. Le punem semn, şi le luăm la întoarcere. Dar, ca să nu le confundăm, le vom pune în sacul numărul 1. Am şi botezat-o : peştera numărul 1.

ALEXANDRU : Ar trebui să-i dăm alt nume. Să-i spunem, bunăoară, Adria.

PETRUŞ (zîmbind) : Bine, noi o să-i spunem aşa, ca s-o flatăm. Dar, ştiinţificeşte, peştera asta este şi rămîne, peştera numărul 1.

ALEXANDRU : Deşi, Dumnezeu ştie dacă au intrat vreodată femei aici..

PETRUŞ : De ce nu ? Moarte, intrau destule.. Dar poate intrau şi vii... Ce ştim noi despre toate credinţele acelea confuze...

ALEXANDRU : Să stai aici. Aproape goală...

PETRUŞ : Chiar aşa goale nu erau... Tu, cu imaginaţia ta de artist, ca să nu fie altfel, le-ai şi văzut goale... De fapt se acopereau şi ele cu ce puteau : cu blănuri de animale, în ţările mai calde cu frunze...

ALEXANDRU : În fond cîtă fantezie îţi trebuie ca să ţi le închipui aşa cum au fost ele cu adevărat...

PETRUŞ : Asta, e mai greu. Cu oarecare aproximaţie, un paleontolog dublat de un artist, poate să-şi facă o imagine mai puţin tulbure despre ei. Dar aşa cum

au fost ei cu adevărat n-o să știm niciodată. (Pune mai multe pietre în sac și-l așează pe o înălțime.)

(Apar mai multe femei. Aproape goale. Unele poartă de grumazi copii asemenea puilor de maimuță).

FATA : Unde mă duceți ?

O FEMEIE : La urs. Te ducem la urs. El te-a poftit . . .

FATA : Mi-e frică de el. Ursul mănîncă oameni.

ALTĂ FEMEIE : Pe tine, nu. Tu ai trupul cald. Ursului îi e poftă de tine.

FATA : E bătrîn.

FEMEIA : E puternic. E cel mai puternic urs. N-are moarte.

FATA : Mie îmi place om.

FEMEIA : N-ai voie. Tu ești a ursului. Așa te-a poftit el. Altul nu te va atinge.

ALTĂ FEMEIE : L-am supăra, și s-ar duce.

ALTA : Și-am rămîne fără carne.

ALTA : Am pieri. Și copii ne-ar lepăda și s-ar duce după urs.

FATA : Mie îmi place om.

FEMEIA : Ce om ? Pe care ?

FATA (arătînd spre Alexandru) : **Uite-l ; pe el.** (Îl privește în ochi. Toate femeile îl privesc. Alexandrru, zîmbind, își trece mîna pe frunte. Grupul dispare.)

PETRUȘ : Peștera, după cum văd, te inspiră. Merge ? Merge ? Ce e, poemă epică sau dramatică...

ALEXANDRU : Teribil !... Umbrele astea te fac să visezi...

PETRUȘ : Depinde, dragă. Pe unii îi sperie, pe alții îi fac să viseze ; pe alții, foarte puțini, îi fac să gîndească...

ALEXANDRU : La ce te mai poți gîndi aici ?

PETRUȘ : Uite, bunăoară, la speologie...

ALEXANDRU : E absurd !... Am impresia că toate lucrurile astea își pierd aici orice importanță. Să cercetezi fauna peșterilor !. . . N-are nici un sens.

PETRUȘ : Ai dreptate. Glumeam și eu. Totuși, te poți gîndi la alte lucruri mai importante. La viață, la preistorie, la istorie...

ALEXANDRU : Ce să gîndești ? . . . Parcă te apasă prea mult trecutul aici. . . Te strivește... Nu mai funcționează decît fantezia...

PETRUȘ : La cine o are, funcționează. Dar ce te faci cu unul ca mine ?

ALEXANDRU : Tu nu vezi nimic ?

PETRUȘ : Ba da. Văd destule lucruri. Pereți, ape, semne...

ALEXANDRU : Și nimic altceva ? Nu-ți spune nimic altarul ăsta de piatră ? Nu-ți poți imagina nimic ?

PETRUȘ : Într-o foarte mică măsură... Mă stăpînește numai un sentiment de milă pentru nenorociții ăia care au trăit atunci. Un sentiment de nemărginită milă... Cît au suferit oamenii ! Cîtă umilință !...

ALEXANDRU : Și totuși... De, cine știe ?

PETRUȘ : Nici un totuși. Erau niște brute, sărmanii. Și erau cei mai slabi dintre brute... Un urs de cavernă, îi zvînta... Ei, pe urmă s-au întors lucrurile... Au început ei să-i stăpînească pe urși... (Cu satisfacție) **Și i-au stîrpit, pînă la unul...**

ALEXANDRU (ironic) : **E, în orice caz, o victorie...**

PETRUȘ (ferm) : **Chiar foarte mare. Crezi c-a fost ușor ? ! Cu o piatră ca asta în mînă...** (Arată.) **Apropo, unde ai pus pietrele...** (Gest.) **Adu-le încoa... Știi, ar fi formidabil să descoperim într-adevăr o stațiune completă paleolitică... Hm, ce spui ?**

ALEXANDRU : Ce numești tu o stațiune completă ?

PETRUȘ : Cu morți, dragă, cu schelete... Ei, dac-o descoperim, o lăsăm intactă. O fotografiem, și atît... Să vină alții, specialiști în preistorie... Noi devenim celebri numai prin faptul că am descoperit-o... Eu, ca geolog, mă mulțumesc cu mai puțin... Dar Adriana, are să fie teribil de mîndră...

ALEXANDRU (distrat) : **Da... De asta sînt sigur... Dar unde găsim scheletele...**

PETRUȘ (cu jind) : **Ei, dacă le-am găsi !...** (Oftează.) **Hai, calabalîcul în spate.** (Gest.) **Sîntem doar la începutul începutului...** (Se întoarce.) **Ba nu, mai stai o clipă, să verific încă o dată semnele de la intrare. Eu, dragă, am metodele mele...**

ALEXANDRU (zîmbind, luîndu-și sacul) : **Paza bună trece primejdia rea...**

PETRUȘ (care s-a depărtat spre dreapta) : **Foarte adevărat ! Nu ne întoarcem în 3—4 zile, vin și ne caută...**

ALEXANDRU : Dar dacă totuși se șterge fosforul ?

PETRUȘ (dispărut din scenă) : **Imposibil. Așa cum e preparat, durează cel puțin zece zile...**
ALEXANDRU (către sine) : **Durează...**
PETRUȘ (întors) : **Bune, toate bune. Acum, s-o pornim. Tu, cum te simți ?**
ALEXANDRU (zîmbind) : **Inspirat.**

(Scena se întunecă)

Tabloul II

O cavernă boltită într-un coridor al peșterii. Faclele s-au stins. O lumină difuză, verzuie, e răspîndită de unul din felinarele electrice, așezat jos, în mijlocul cavernei. Firul luminos se întinde către dreapta scenei ; unul din gheme e foarte puțin scăzut. Celălalt, încă neînceput, stă alături. PETRUȘ, ajutîndu-se de o lanternă electrică de buzunar, se reazemă cîrcit pe o piatră și scrie. ALEXANDRU, la gura cavernei, privește lung, concentrat, către interior. Formele care apar sînt numai de el văzute. Petruș nu vede, nici nu aude nimic.

FATA VERDE : Degeaba mai cauți !... Pe aici n-au fost niciodată oameni. Pe aici sînt numai pitici.
O VOCE (ascuțită) : **Și Baba Dochia ! Și Muma-Pădurii...**
FATA VERDE : Dar ele sînt bătrîne, și rele. Piticii nu sînt răi. Vrei să-ți arăt piticii ?
VOCI : Hai arată-ne ! Hai arată-ne !
FATA VERDE : Ce stai pe gînduri ? Nu-ți plac piticii ?
VOCI : Arată-ne ! Că o să ne placă !
FATA VERDE : Uite-i ! (Cu un gest descoperă un grup de pitici cu bărbi pînă la pămînt, care fac plecăciuni. Alexandru îi privește zîmbind, neîncrezător.) **Nu crezi că sînt pitici ! Zău că sînt. Uite-te bine la ei ! Sînt așa cum îi știi ! Nu crezi că sînt ?**
ALEXANDRU (dînd încet din cap își ridică privirile de la pitici și le pironește asupra fetii ; cu un glas întristat) : **Nu sînt pitici.**
FATA VERDE (apropiindu-se de el, zîmbind) : **Ai îmbătrînit, Săndele ! Nu mai vezi ! nu mai crezi ! Păcat, Săndele, că nu-i vezi... Erau cu adevărat pitici...**
ALEXANDRU (tresărind) : **Unde sînt ?**
FATA VERDE (foarte aproape de el) : **Uite-i !** (Același gest, dar piticii nu mai apar. Locul unde fuseseră ei rămîne gol, trist, luminat numai de o boare albastră.)
ALEXANDRU (după ce a privit cu o dureroasă încordare) : **Nu-i mai văd. Nu mai sînt.** (Ignorînd prezența fetii de lîngă el, vorbește singur.) **S-a terminat și cu asta ! S-a terminat definitiv ! N-avea de altfel nici un sens. Baba Dochia, Muma-Pădurii, zîne, pitici — banal, banal. Pseudo-poezie. Literatură ieftină. Folclor ! Ieftin, ieftin...**
FATA (continuă să zîmbească, punîndu-i mîna pe păr) : **Păcat, Săndele... păcat că ai îmbătrînit. N-ai să mai poți scrie niciodată ce-ai fi putut scrie acum... dacă ți-ai fi păstrat tinerețea, dacă ți-ai fi păstrat geniul... ca Shakespeare, ca Milton.**
ALEXANDRU (cu un glas amar) : **Aia sînt mari. Aia singuri sînt mari... Dacă nu poți fi ca ei, n-are nici un sens să te mai afli în treabă...**
FATA (același gest) : **Păcat... Tu ai fi putut ! Dacă ai fi avut curajul să nu îmbătrînești... Să rămîi cum ai fost la început... Neschimbat, ca la început... Nici pe mine n-ai să mă mai vezi... Uite... începi să nu mai vezi...**
ALEXANDRU (iritat, cu glas tare, în timp ce fata dispare) : **Hm ! zîne și pitici ! Literatură ieftină ! Ieftină, e prea ieftină ! Altceva... să poți vedea altceva... Nou. De nimeni văzut pînă acum. De nimeni gîndit !**
PETRUȘ (care, de la primele cuvinte ale lui Alexandru rostite mai tare, a ridicat privirile din carnet) : **Pune, domnule, mîna pe condei și scrie... C-ai să le uiți...**
ALEXANDRU : Ah ! Ce să mai scrii ? Pentru cine să mai scrii !
PETRUȘ : Cum pentru cine ? În primul rînd pentru tine. Și pentru noi, ceilalți, pentru mine, pentru Adriana, pentru lumea întreagă... Pune mîna pe condei !...
ALEXANDRU : Ce să mai notez ? N-am ce. Aceeași poveste. Aceeași eternă poveste : fantastic ieftin de cinematograf, de cărți de copiii... scrise de oameni maturi, care nu cred un singur cuvînt din tot ce se spune... Ce poți scrie despre peștera asta ? Zîne, pitici, Muma-Pădurii, Baba Dochia ? Subiecte răsuflate !...
PETRUȘ : Păi d-aia ai imaginație, să creezi tu ceva nou, ceva mai frumos...

ALEXANDRU : Asta vreau și eu. Să văd altceva, în peștera asta... Mai ales că noi sîntem cei dintîi care am pătruns aici, după cine știe cîte zeci de mii de ani...

PETRUȘ : Ei, de asta nu putem fi chiar așa de siguri, dar fapt cert e că de foarte multă vreme, de cîteva veacuri cel puțin, n-a mai călcat nimeni pe aici.

ALEXANDRU : Asta e ! Asta e lucrul pe care aș vrea să-l spun. Nu povești de duzină, cu zîne și pitici...

PETRUȘ : Dar te văd teribil de pornit împotriva piticilor. Ce ai cu ei ?

ALEXANDRU (zîmbind, dar totuși furios) : Pentru că îmi vin mereu în cap, îmi vin mereu în fața ochilor... Niște pitici și o zînă... inevitabila zînă a peșterii... Ce vede orice om cînd intră într-o peșteră... Aceleași și aceleași lucruri... Parcă n-aș avea o imaginație a mea, proprie ; parcă n-aș fi poet... (Amar.) Și e foarte probabil că nici nu sînt... de vreme ce văd aceleași lucruri pe care le vede orișicine... Nu sînt poet ! Nu sînt, și pace.

PETRUȘ : Ei, Adriana e de altă părere.

ALEXANDRU : Păi ea e în bună parte autoarea geniului meu poetic. Adriana și cu tine. Voi mi-ați băgat în cap că sînt geniu... Ei, o să aveți o amară deziluzie.... cînd veți ceai ce-am să scriu despre peștera asta...

PETRUȘ (calm) : Dacă versurile au să fie bune, poți să scrii orișice. Chiar cu pitici...

ALEXANDRU (sarcastic) : Ce-ai spune de o poveste cu o zînă prefăcută în stană de piatră și un Făt-Frumos cu părul de aur care plînge îngenunchiat lîngă ea ?

PETRUȘ (zîmbind) : Și cu piticii — nimic ? nimic ?

ALEXANDRU : Nu vezi cît e de absurd ? E aceeași poveste, repetată a mia sau a milioana oară, și așa zicînd, cu interpretări personale ; Făt-Frumos, bunăoară, plînge îmbrățișînd stana ne piatră... În loc să fure zîna pe un cal năzdrăvan, și să arunce pieptenele în urma lor...

FATA (care a reapărut de cîteva secunde, privindu-l trist, cu un zîmbet ofilit) : Săndel ! Săndel !... Cum te-ai pierdut !... Cum îți omori norocul !...

ALEXANDRU (mai furios) : Asta este ! Literatură de duzină !... Și mai mă întrebi de ce sînt furios... Și nici măcar nu sînt furios. Sînt deprimat, atît ! Sînt deprimat descoperind deodată că n-am chemare, că n-am nici o scînteie de geniu în mine !...

PETRUȘ (calm) : Dragă, te superi degeaba. Asta e o stare trecătoare. Poate te deprimă întunericul, umezeala...

ALEXANDRU : Nu, nu e asta. Aici înțelegi mai bine ce ești și ce nu ești. Afară toate ți se par altfel, le vezi mai în roz, le vezi mai interesante. Întrebarea este : ce faci și ce gîndești într-o situație nouă, în care nu te-ai mai aflat, în care nu te vei mai afla, desigur, tot restul vieții. Cum s-a întîmplat cu noi, acum. Am avut norocul ăsta unic...

PETRUȘ : Ți-am spus că n-a fost numai noroc. În primul rînd e rezultatul cercetărilor, încăpățînării noastre.

ALEXANDRU : Evident. Dar, oricum, ne aflăm într-o situație nouă, unică. În primul rînd ca experiență omenească. Nu oricine are curajul să se antreneze într-o aventură ca asta...

PETRUȘ : Dar nu e deloc aventură. E o acțiune admirabil calculată.

ALEXANDRU (nervos, frenetic) : Pentru mine e o aventură. Asta m-a și atras aici. Aventura. Unicitatea experienței. Eram sigur că are să se producă în mine o schimbare fundamentală, că se vor descătușa toate izvoarele inspirației, care zac încuiate în sufletul meu, și că voi vedea ceva mare, ceva fantastic de mare, de proporții ciclopice, de prometeică forță, care să spargă orizonturile... Că s-ar fi putut, Petruș. Dacă aș fi avut geniu, s-ar fi putut. Așa aș fi scris, ceva într-adevăr mare, pe măsura poeților mari... Nu cu zîne și cu pitici... Ceva pe care l-aș fi putut scrie și de la gura sobei noastre... Să fi putut vedea altceva...

PETRUȘ : Dar stai, că n-ai dreptate. În primul rînd, sîntem abia la început, și nici nu știm ce ne mai așteaptă. Poate mai descoperim ceva... Nu e exclus. Poate dăm de vreun cimitir preistoric... Și în al doilea rînd, inspirația vine uneori după... cum să spun ?... după experiența trăită ...

ALEXANDRU : (trist) : Nu, nu... O revelație, o ai sau nu o ai... Dar dacă mintea ți-e parcelată de aceleași vechi tipare, nu mai poți vedea nimic... Uite, bunăoară, să pot scăpa de fantasticul ăsta ieftin din imaginația mea, și să pot realiza ceva care e inaccesibil contemporanilor mei, să realizez, să simt cu toată făptura și sufletul meu, ce simțeau oamenii vîrstei de piatră cînd pătrundeau în peștera

asta... Să simt din nou spaima lor, teroarea lor de întuneric ; să cred din nou în credințele lor, să văd lumea cum o vedeau și ei... Să iubesc și să urăsc ca ei...

PETRUȘ (indiferent) : Crezi că ar fi atît de interesant ? Nu simțeau decît frică... Asta era singurul lucru cu adevărat omenesc în ei. Frica, teroarea, cum îți place ție să spui. Restul emoțiilor și sentimentelor aparțineau întregului regn animal. Capacitatea lor de frică era însă mai mare, era infinită... Asta i-a și făcut, de altfel, oameni...

ALEXANDRU : Ei, astea aș vrea să le simt ca să le pot spune din nou.

PETRUȘ : Dar crezi că merită să fie spuse din nou ? Frica asta, care ne-a dominat sute de mii de ani, merită să o mai trăim încă o dată din nou ? Ar însemna un act de regresiune... Ar însemna o trădare...

ALEXANDRU : Pentru că tu vezi toate, și întotdeauna, prin ochiul tău de savant și de moralist. Dar arta e altceva, arta ălor mari, bineînțeles. Arta îngăduie orice regresiune. Pînă la limita ultimă a conștiinței, pînă la limita ultimă a vieții chiar. Poți să te cobori oriunde și oricît de adînc, cu singura condiție ca să te întorci mai plin, mai bogat și să crezi... Asta visam eu să fac... Un poem al peșterii... O nouă coborîre în infern... O descensiune pînă la ultimul nivel al conștiinței și al vieții cosmice...

PETRUȘ (cucerit) : Foarte frumos. Asta e, într-adevăr, foarte frumos. Și să știi că tu-l poți scrie. Numai tu, Săndel. Ascultă-mă pe mine. Astea sînt fleacuri, deprimările tale periodice. Las' că te știu eu. Îndoieli au toți poeții mari. Și tu te numeri printre ăi mari. Dacă pe mine nu mă crezi, că nu sînt decît un geolog, s-o crezi pe Adriana. Ea vede mai bine ca noi amîndoi. Și ca femeie și ca artistă, ea are o intuiție pe care noi n-o putem avea. Mai ales că eu nu mă prea pricep în literatură, iar tu ești bătut întotdeauna de căutările îndoielii. Tu ești totdeauna în criză. Dar ai geniu poetic, asta ai !...

ALEXANDRU (oarecum mișcat, dar totuși amar) : Aș fi putut avea.. Nu știu dacă numaidecît geniu poetic, dar aș fi putut avea geniu... Asta mi-ar fi ajuns : să am pur și simplu geniu... Altminteri, n-are nici un sens să mai scrii. Sau să pictezi. Sau să faci orice altceva... Am crezut odată că aveam o misiune... (uitîndu-se vinovat spre Petruș), mai bine zis Adria mi-a băgat în cap că aș putea avea o misiune : să revelez ceva, să descopăr ceva oamenilor, tuturor oamenilor, din toate țările și din toate timpurile... Așa cum a revelat Shakespeare... (Zîmbind stînjenit.) Ce copilărești mi se par acum toate visurile astea... poet de mîna a cincea...

PETRUȘ (ridicîndu-se iritat și strîngîndu-și carnetele și aparatele) : Ei, da de ce tocmai de a cincea ? !... Prea exagerezi și tu. De ce nu de a treia sau a doua !

ALEXANDRU (profund dezgustat) : Tot aia e ! Ori a 5-a, ori a 2-a !... Chestii cu zîne și pitici... Dacă nu e revelație, nu e nimic... și atunci, mai bine taci !

O VOCE (rea, ascuțită) : Atunci taci !

ALTA : Că ne-ai surzit !

ALTA : Că nu-ți mai tace gura !

ALEXANDRU (surprins, zîmbind confuz) : Uite, domnule, uite, domnule !

O VOCE FEMENINĂ : Dacă vorbești prea mult, Săndel !...

ALTA : Dacă nu vrei să asculți ce se întîmplă în jurul tău...

ALEXANDRU (către sine, iritat) : Nu se întîmplă nimic. Asta e nenorocirea : că nu se întîmplă nimic.

VOCI : Ba da ! Ba da ! Ascultă !

ALEXANDRU (rămîne încremenit în mijlocul scenei.)

(Din boltă încep să se audă, foarte încet, melodii dulci, stranii, de harpe și coarde. Apoi, dintr-un colț întunecat, se ivesc mai multe forme nedistincte, în lungi giulgii albe, îndreptîndu-se către coridorul care se întinde spre stînga scenei.)

UN PITIC (răsărind brusc lîngă Alexandru, îi face semn) : Sînt morții... Sînt fetele moarte...

ALEXANDRU (zîmbește amar și face un gest ca și cum ar vrea să alunge imaginile, să oprească sunetele) : Cred că și asta s-a mai spus ! S-a spus de foarte multe ori... și infinit mai bine... (Vorbind, muzica a încetat, formele și piticul au dispărut.) Cînd vor începe să se miște pietrele și să se însuflețească bolțile... numai ele... ele singure... fără nici un profil omenesc... fără nici un adaos... atunci, poate că atunci am să încep să văd... și să cred...

(Întuneric)

Tabloul III

Un coridor în peșteră. Cupola mai joasă parcă începe să apese. Către dreapta, firul luminos se pierde departe în întuneric. Primul ghem e aproape pe sfîrșite. Al doilea, încă neînceput. Lanterna electrică răspîndește aceeași lumină verzuie, difuză. Cei doi se odihnesc: PETRUȘ, gînditor, și calm; ALEXANDRU, nervos, plictisit.

ALEXANDRU (stingînd o țigare pe jumătate fumată): **N-are absolut nici un gust!... Senza nessuno gusto! Cum spunea amicul meu din Port-Said. Ală era un înțelept...**

PETRUȘ: A propos, ce s-o mai fi întîmplat și cu ăla?

ALEXANDRU: Cred că s-a sinucis... Asta era obsesia lui de mult. Dar n-avea curaj. Avea doar curajul să mărturisească, și lui și celorlalți, că n-are curaj... (Înghițind amar.) Senza nessuno gusto! Senza nessuno gusto!...

PETRUȘ: Umiditatea, ce vrei... Nimic mai fragil decît tutunul...

ALEXANDRU (izbucnind într-un rîs scurt, nervos): **Bravo, domnule profesor!**

PETRUȘ (zîmbind): **De ce rizi?**

ALEXANDRU: De filosofia ta cu fragilitatea tutunului...

PETRUȘ: Păi să știi că așa e... Nu e filosofie... dar tutunul e un lucru delicat... Fragil e poate un termen cam prea tare... Dar e delicat...

ALEXANDRU (dînd din umeri, obosit și în același timp doritor să schimbe vorba): **Ai dreptate... poate că ai dreptate... Dar parcă spuneai adineaori ceva cu speologia, care mi s-a părut interesant, și rămăsesem în urmă...**

PETRUȘ: Ei, mi-a venit și mie așa, să filosofez pe întuneric... Dar mai bine să ne odihnim... Cred că vorba prea multă nu ne face bine... Sîntem acum într-un coridor cam nesigur... nu prea e aerisit...

ALEXANDRU: Cum vrei... deși erau lucruri interesante... Nu prea am înțeles eu bine... mai mult am ghicit, dar erau lucruri interesante... Va să zică, noi, aici, sîntem contemporani cu o faună de fosile vii... În apele astea ale peșterilor s-au păstrat forme de viață care trăiau în epoca terțiară sau chiar secundară...

PETRUȘ: Da, povestea troglobilor. A demonstrat-o definitiv d-rul Racoviță... Stadii arhaice, terțiare, majoritatea sînt terțiare, dar sînt și din secundar... Și grupele astea zoomorfice, primitive, nu sînt fosilizabile... De aceea e de maximă importanță fauna peșterilor, știința asta a speologiei e foarte importantă... Ne pune la îndemînă, direct, forme de viață arhaice pe care, altminterea, nici nu le-am fi putut reconstitui, pentru că nu sînt fosilizabile...

ALEXANDRU (cutremurîndu-se): **E teribil, domnule profesor... Să fii vecin cu fosilele astea vii... să trăiești în mediul lor... să ai exact experiența lor...**

PETRUȘ: Ei, cum poți spune tu atîtea prostii deodată! Cum o să ai experiența lor. Experiența troglobilor ăstora. (Arată către sacul cu aparate.) **Tu, înainte de toate ești om. În orice mediu cosmic te-ai afla, ești om...**

ALEXANDRU: Totuși, e teribil... să știi că-i ai vecini...

PETRUȘ: Păi și afară ai o sumă de vecini destul de umilitori... Numai că nu-i privești niciodată... Treci pe lîngă ei, îi calci sub picior... Dar îți sînt vecini... Sînt contemporanii tăi... și sînt mii de-a dreptul tulburători... În Brazilia, bunăoară...

ALEXANDRU: Lasă Brazilia, eu vorbesc de peștera asta... Aici, troglobii d-tale au confiscat viața întreagă. Numai ei sînt vii. Noi sîntem niște musafiri... E groaznic cînd te gîndești că toată viața s-a redus aici la troglobi... Au și un nume teribil...

PETRUȘ (zîmbind): **Păi nu și l-au dat ei!**

ALEXANDRU: Atît ar fi trebuit!... Ț-auzi, troglobi.... fosile vii... din terțiar, din secundar... Așa a început viața pe pămînt!... E îngrozitor...

PETRUȘ: Ehei! Bine ar fi fost să fi început așa... Tot se economiseau cîteva zeci de milioane de ani, dacă nu și mai mult... Și se ajungea mai devreme la om...

ALEXANDRU: La noi... La oameni... La tine, la Adriana, la mine... La Onuț!... Nu-mi vine să cred că sîntem atît de bătrîni... De altfel, după cîte am auzit și eu, chestiile astea cu evoluția speciilor nu mai sînt atît de sigure

cum erau pînă mai acum vreo 30—40 de ani. Dar oricum ar fi, e teribil... Să știi că viața s-a mulțumit cu asta... (Arată în jurul lui.) Să știi că d-aia a tresărit cea dintîi celulă vie pe pămînt, ca să se prăsească aici în mizeria asta... În întunericul ăsta... Și probabil că troglobilor le convine... căci se înmulțesc, rezistă de milioane de ani aici... nu vor să plece...

PETRUȘ: De ce să plece? Într-un anumit sens, ei au pierdut bătălia mare a vieții. Nu mai pot evolua. Și atunci, rezistă pe pozițiile cîștigate... Vor să supraviețuiască... Și uite că reușesc...

ALEXANDRU: Da, sînt un fel de vampiri...

PETRUȘ: Nu, săracii, că nu omoară pe nimeni... Supraviețuiesc, atît...

ALEXANDRU: Păi tocmai d-aia le-am spus vampiri. Ar fi trebuit să fie morți de mult, și se încăpățînează să rămînă în viață...

PETRUȘ (filosofic): Bravo lor! Acolo unde e viață, este și dl. profesor Petruș.

ALEXANDRU: Eu nu! Dacă asta e viața, nu-mi trebuie. Prefer să fiu piatră, pămînt, orice altceva, dar nu troglob...

PETRUȘ (filosofic): Ai fost — și o să mai fii, de toate... și piatră, și pămînt, și troglob... Este același circuit cosmic... Unul singur....

ALEXANDRU (se cutremură): Credeam că am să cobor în infern... că am să întîlnesc monștri, suflete damnate, demoni și umbre... și cînd colo, parcă m-aș afla în fundul oceanului... unde conștiința adoarme și viața se reduce la vampiri de gelatină...

PETRUȘ: Păi, toate astea din vina ta. În loc să te fi apucat cu mine la discuții științifice, ar fi trebuit să-ți lași liberă imaginația... să privești coridoarele astea... să ți le amintești pe cele prin care am trecut... și să creezi... să iei note... Dar nu te-am văzut o singură dată scoțînd carnetul... Și te lăudai că ai să vii cu el pe de-a întregul scris...

ALEXANDRU (enervat): Ce sens mai poate avea să iei note cînd ai ajuns contemporan cu troglobii?

PETRUȘ: Păi tocmai d-aia. Că trăiești ceea ce n-a trăit nici un alt artist, că intri cel dintîi într-o asemenea peșteră, unde viața se îngustează și se reduce la troglobi... Te plîngeai mai acum cîteva ceasuri că nu-ți plac poveștile cu zîne și pitici... Uite, ai acum ceva nou... Lasă-ți imaginația să creeze... Visează, privește-ți bine visele, ca să ni le povestești pe urmă și nouă, celor care nu visăm... Sau nu visăm frumos...

ALEXANDRU (amar): Prefer zînele și piticii. Aia cel puțin n-au pretenția că există în carne și oase...

PETRUȘ (întrstat): Vezi, Săndel, avea dreptate Adriana. Avea dreptate cînd te bătea la cap să te lași de speculațiile astea sterile pentru unul ca tine, care nu vrei să fii decît artist și nimic altceva. Ba încă mă bodogănea și pe mine, să te las în pace, să nu-ți împuiez capul cu savantlîc și filosofie... Întotdeauna. m-am întrebat de ce m-o fi considerat ea pe mine filosof...

ALEXANDRU: Pentru că ești. Redus la morală și la un fel de vagă filosofie științifică, dar ești.

PETRUȘ: Eu, filosof? Te înșeli. Mă mulțumesc să gîndesc, pe ce cred că știu; atît. Sînt sigur însă că e mult mai puțin decît ceea ce pretinde că face un filosof... Dar nu desigur asta era vorba. Asta era doar un fel de paranteză... Ceea ce vreau să-ți spun, și vreau să ți-o spun foarte serios, înainte ca să fie prea tîrziu...

ALEXANDRU (întrerupîndu-l nervos): Ce numești tu prea tîrziu?

PETRUȘ: Înainte de a istovi cercetarea asta a peșterii... aventura asta, cum spui tu... Atîta vreau să-ți spun: nu mai filosofa, nene! Creează! Ascultă viața din jurul tău...

ALEXANDRU: Teribilă viață!...

PETRUȘ: Așa cum e ea, teribilă sau nu, dar e viață. E un fel de viață. Nu-ți spun nimic viața asta, pereții ăștia de piatră, întunericul ăsta? Trebuie să-ți spună. Dacă mie, profesorul Petruș, și-mi spun foarte mult... dar ție, poetul, marele poet...

ALEXANDRU: Te rog, sînt sensibil la glumele proaste...

PETRUȘ: Pentru că te încăpățînezi să vezi glume proaste acolo unde este o foarte mare prietenie. Tu nici nu știi ce a însemnat pentru noi, și mai ales

pentru Adriana, prietenia ta. Eu — sînt așa cum mă știi că sînt. Am o admirație aproape superstițoasă pentru voi, artiștii, pentru cei care puteți plăzmui lucruri noi, frumuseți noi, pentru voi care puteți creea și adăuga ceva lumii, și face viața încă mai frumoasă decît e... Dar în afară de admirație, n-am nimic. Zece ani m-am trudit cu o vioară, și... în sfîrșit... Cînd m-am însurat, am lăsat-o... ca să nu mă lase Adriana. (Rîde.) N-am talent și pace...

ALEXANDRU (amar) : Ce descoperii și eu despre mine. Avem, ca să zicem așa, același destin : anartistic.

PETRUȘ (ferm dar puțin exasperat) : Acuma, taci, și ascultă. Chestiile astea cu lipsa de geniu poetic le-am auzit din gura ta de cel puțin o sută de ori. Și pe urmă, iar te-ai întors, și ai scris, și ai scris lucruri nemaipomenit de frumoase. Pentru care eu îți sînt recunoscător, Săndel. Eu, profesorul Petruș, nu prietenul tău... Pentru că, prin tine, am văzut ceva frumos... ceva îngeresc... ceva din altă lume... pe care numai tu mi l-ai arătat, tu, și nu un alt artist... Nu știu dacă ești mai mare ca alții, dar m-ai făcut să văd mai mult decît ceilalți... Și ai văzut cît de mult s-a desăvîrșit Adriana...

ALEXANDRU : Inexact. Adria m-a desăvîrșit pe mine. Pentru că ea are geniu, și creează ca un geniu. Eu, aș fi putut să fiu — dar nu sînt...

PETRUȘ : Tu ești grozav. Cînd te apucă pe tine spiritul critic, peste putință să ne mai înțelegem. Și, de fapt, nici măcar nu e spirit critic. Este negație, este demonia negației... Peștera asta ne urmărește pe toți trei, de nu știu cîți ani... Tu zici că o visezi și noaptea...

ALEXANDRU (cutremurîndu-se) : Nu p-asta de aici... Prima... Cealaltă, cu boltă... Peștera Adria...

PETRUȘ : Bine, dar e legată de aceleași gînduri, descoperirea unei peșteri noi... Tu, ai visat-o de ani de zile. Adriana, era și ea, în felul ei, preocupată... Iar eu, din 33 mă zbat... Și iată acum, cînd ne-am văzut, ca să zic așa, visul cu ochii...

ALEXANDRU (amar) : Zi, zi, că zici bine...

PETRUȘ : Tu, în loc să iei note, să-ți lași imaginația liberă, să însuflețești piatra asta și s-o transformi în muzică, în poezie, în tot ce vrei tu... te apuci și filosofezi despre troglobi... Ce te interesează pe tine troglobii ! Eu am spus așa, mai mult pentru mine, cîteva vorbe, crezînd că te vor face să visezi... nu să reacționezi... să negi...

ALEXANDRU (în glumă) : Dar atunci ce te interesează pe tine visurile mele ? Ce te interesează ce fac sau nu fac eu, cu imaginația și gîndurile mele ? Îmi interzici troglobii... Îți interzic visurile. Domenii rezervate...

PETRUȘ : Nu e același lucru... Eu vreau să-mi arăți, în opera ta de mai tîrziu, peștera asta așa cum o vezi tu. Că eu ți-am spus cum o văd : o văd așa cum e ; pentru mine, foarte interesantă din punct de vedere științific, dar atît. Vreau s-o văd creată de tine... Că d-aia ești artist, să ne arăți lumea mai frumoasă decît este... Ce o să-mi arăți tu la întoarcere ? !

ALEXANDRU : Ți-am spus că în ziua cînd mă voi convinge definitiv că n-am vocație poetică, mă voi retrage la țară și mă voi face fermier. Așadar, la întoarcere, te voi pofti să mă vizitezi la fermă...

PETRUȘ (plictisit, dă din umeri hotărît să nu-i mai răspundă) : Bine... Vom vedea...

ALEXANDRU (cu aceeași amară autoironie) : Și te asigur că n-am să semăn cu nici unul din fermierii romanelor englezești. Nu voi fi un personagiu de roman. Voi face agricultură fără mare ținută, fără vocație, fără gust... Fără absolut nici un gust... Senza nessuno gusto !... Senza nessuno gusto !... Așa cum merită să fie făcute toate lucrurile pe acest pămînt... de oameni mici, de oameni mărunți, de cei blestemați de Dumnezeu...

(Întuneric)

(Continuare în numărul viitor)

PROFIL CONTEMPORAN

ALEXANDRU ROSETTI

«Influența sa este profundă și va fi recunoscută cu seninătate mai tîrziu... Omul este de o personalitate frapantă, erou plin pentru un roman posibil, prin arta de a stăpîni aristocratic, de a folosi și, totuși, de a trăi fratern în lumea turbulentă a literelor».

G. Călinescu

Erudiție și poezie

Cu aproape patru decenii în urmă, cînd eram student la Universitatea din Cluj, numele profesorului Al. Rosetti reprezenta o referință importantă pentru istoria limbii, deși profesorii mei de odinioară îl aveau mai aproape de inima lor pe Sextil Pușcariu, veteranul științelor noastre filologice din acea vreme.

Cînd, mai tîrziu, am venit la Universitatea din București, profesorul Al. Rosetti era un mit justificat de o amplă activitate pe planurile cele mai variate și semnificative ale vieții noastre publice.

Editorul de odinioară de la *Fundații*, care îi stimulase pe scriitorii din diferite generații să scrie și să trăiască, era în Universitate un maestru venerabil, înconjurat de foarte mulți discipoli. Intelectual rafinat, profesorul avea marea știință a formării și înțelegerii celor mai tineri, chiar dacă opiniile lor erau diferite de convingerile sale. Risipitor cu ideile, generos cu oamenii, profesorul Al. Rosetti era o nădejde constantă pentru tinerii care-și căutau un ideal în existență.

În deceniul VII, cînd era decan al Facultății de Filologie, am avut ani îndelungați prilejul să văd aproape zilnic un om înzestrat cu o adevărată artă a conducerii prin viața universitară. Tăcut, laconic, aparent sever, distant, profesorul Al. Rosetti se dezvăluia sincer. Acest intelectual, înzestrat cu o mare disponibilitate afectivă, este o imensă carte deschisă de amintiri. O bună parte din procesul de creație a operelor lui Camil Petrescu, Ion Barbu, G. Călinescu a intrat în planul marilor amintiri ale editorului de odinioară de la *Fundații*.

Complexitatea intelectuală a filologului care a scris despre *rotacism, silabă, cuvînt* și a emis atîtea puncte de vedere personale în domeniul cercetărilor de fonetică și fonologie, nu rezultă doar din aceste opere. Drumețul mereu fortificat de ascensiunile prin munți, bărbatul frumos pe care l-am văzut admirînd peisajul marin, ca și vestigiile lumilor depărtate de la Istria, a practicat turismul ca o subtilă artă a delectării spiritului. De la civilizațiile arhaice din Grecia pînă la modul de viață american, profesorul Al. Rosetti s-a dovedit a fi mereu un observator fin și un excelent autor de literatură de călătorie.

Lingvist de circulație largă pe plan mondial, academicianul Al. Rosetti este, în primul rînd, o statuie vie a culturii române.

Romul MUNTEANU

CONSTANTIN ȚOIU

Conștiința ca «însoțitor»

Literatura lui Constantin Țoiu relevă o proză a ideii încarnate și a anecdoticului semnificativ : tensionată, autentică, vie. Planul narativ se constituie în suport, dar și în comentariu epic al semnificației ; reflecțiile conținute în pasajele eseistice reprezintă atît «mobilul» înscenării evenimențiale, cît și corolarul ideatic al factologiei.

La o primă impresie, echilibrul poate părea uneori, datorită imensului material faptic vehiculat prin tehnica «povestirii în povestire», deteriorat în favoarea epicului «pur». O privire mai atentă descoperă însă că numeroasele secvențe aparent parazitare ori gratuite, ca ieșind total din perimetrul schemei narative centrale, sînt, de fapt (cu excepții, proporțional, neesențiale), necesarele componente ale unui subtil mozaic de simetrii retrospective sau anticipative, care joacă, în raport cu evenimentele de prim-plan, rolul leitmotivelor dintr-o compoziție orchestrală. Evidentul paralelism, apartenența la una și aceeași «serie» în ordinea semnificației grupează întîmplări în aparență disparate în dublete, triplete narative (Al. Călinescu le subsumează procedeului *mise en abîme*), polarizate în jurul aceluiași sens. Ca niște fabule cu «punere în scenă» diferită, dar cu morală identică, acestea sînt legate subteran printr-o, cum ar spune prozatorul, *«relație simbolică»*, depășind cadrul strict epic. Aparenta divergență anecdotică devine astfel convergență semnificativă. Dovadă că, după formularea lui Nicolae Manolescu, în literatura lui Constantin Țoiu *«nivelul adevărat la care se desfășoară acțiunea nu este niciodată al faptelor brute..., ci totdeauna acela, superior, al vieții în conștiință»*.

Însoțitorul propune un personaj fantomatic și în același timp teribil de concret, invocat cu atîta insistență, încît invadează întreg «orizontul așteptării», obligîndu-l pe cititor să se fixeze în ineludabila obsesie a unei omniprezențe misterioase. Identitatea lui «civilă» va fi divulgată abia spre final *(«stenograful ședințelor în comun de la Academie»)*, dar numai pentru a potența și mai pregnant una simbolică: aceea de martor care *„notează totul, absolut totul»*. Uneori explicit, alteori subtextual, acest personaj este, de fapt, simbolul tutelar al întregii opere a scriitorului, de la romanul de debut *Moartea în pădure*, trecînd prin volumul de nuvele *Duminica muților* și terminînd cu romanele sale : *Galeria cu viță sălbatică*, *Însoțitorul* și *Obligado*. Individual sau generic, traiectul umanității are un tăcut, invizibil, dar ineluctabil «însoțitor» : conștiința. Martor incomod, căci implacabil și incoruptibil, aceasta înregistrează *«tot ce apare în lume și se manifestă*, transgresînd crusta amăgitoare a aparențelor pentru a disocia binele de rău cu o infailibilitate față de care — cum va dovedi problematica abordată de Constantin Țoiu — trișarea este exclusă.

Un scenarist și un regizor încearcă zadarnic să-și mascheze ratarea prin paleative (auto)mistificatoare la fel de jalnice ca și peliculele trucate pe care le confecționează *(Trompete după-amiază)*. Vina primordială este dezicerea de propria natură, de propriile virtualități și aspirații. *«A păcătui grav înseamnă a nu trăi în acord cu tine»*, mărturisește un personaj din nuvela *Pîine răsturnată*. Culpă inexpiabilă, căci declanșează eșecul existențial : *«Viața mea e un păcat lung, fiindcă am ratat-o»*, spune același. Sufocat de minciună și falsitate, eroul din *Duminica muților* *«a pierdut pariul»* cu sine și cu viața. La fel ca și Nimel Floașu din *Însoțitorul*, impostor al generozității și corectitudinii, *«omul aparențelor»*, pe care Mega Pavelescu îl găsește mai vinovat decît dacă ar fi *«ticălos pe față»*.

În conformitate cu unul din sensurile sale fundamentale, *Obligado* poate fi considerat și drept un veritabil *roman-proces*, care, dacă nu se încheie printr-o sentință, e din cauză că miza nu trebuie căutată în asemenea corolar, ci într-o etapă premergătoare, absolut necesară. Și anume, aceea a preliminariilor ce asigură prezența *conștientă* a insului dinaintea unei instanțe, de orice natură ar fi ea. Preluînd o sintagmă din terminologia juridică — sintagmă care, prezervîndu-și accepțiunea comună, dobîndește în romanul lui Constantin Țoiu și o conotație metafizică — *Obligado* se poate defini drept romanul *instruirii* martorului Bartolomeu Boldei.

Pînă la dispariția Klarei, Barto *«trăise toată viața într-o somnoroasă siguranță de sine»*, provenită din faptul că, mereu și mereu, a *«pasat»* altuia — în speță Klarei — nu numai obligația de-

finirii lui ca individ, ci și răspunderea inerent derivată de aici. Idee care, în diverse variante, transpare de-a lungul întregii cărți, rezumată tranșant și implacabil de vorbele Teiei : *«de cunoscut, în loc să te fi cunoscut tu pe tine, lăsaseși și asta pe seama ei ; să te cunoască ea, să răspundă ea în locul tău»*. Klara însăși acceptă acest transfer de responsabilitate după multiple experiențe ce-i îndreptățesc reproșul adresat protagonistului : *«nu-ți iei răspunderea pe care știi că n-ai forța s-o porți»*. Lipsit de această dimensiune morală definitorie speciei omenești, eroul nu este decît un *«răsfățat»*, un ins *«în suspensie»*, *«un confuz»*, *«un aminat»* — o ființă umană prin procură. Intervine însă o clipă decisivă nu numai prin prețul inestimabil cu care trebuie plătită, cît îndeosebi prin inepuizabilele sale virtualități (*«Acum poți să-ți dai toată măsura, dacă o ai... Ce-ți lipsea ție era doar absența mea. Acesta este prețul»*, îl previne Klara în unul din dialogurile lor imaginare). Și anume momentul cînd, deținătorul «procurii» sale existențiale dispărînd, Barto va fi obligat să ia viața pe cont propriu. Iar aceasta fără posibilitatea alegerii ; lucru de care e conștient el însuși, așa cum se sugerează prin intermediul acelui *alter ego* ipostaziat în omniscent narator : *„Știam că de aici înainte, Klara plecînd, tot ce-i rămăsese bunului meu Bartolomeu de făcut era să devină, să redevină ? stăpîn»*.

Într-adevăr, pînă acum Barto a fost un rob — nu al Klarei, așa cum simplist s-ar putea interpreta, ci al propriei indeterminări morale. Căci *«un om care nu se cunoaște devine rob. Robii nu vor să se cunoască, să-și cunoască drepturile, libertățile»*. Așadar, departe de a conferi individului libertatea absolută, inconștiența situată dincolo de bine și de rău a in-definirii, a vagului existențial îl privează tocmai de șansa cunoașterii — implicit, a asumării — propriilor drepturi și responsabilități. Dimpotrivă, a fi stăpîn presupune intrarea în posesia propriei, inalienabile, identități, cu obligațiile și libertățile aferente ; altfel spus, dobîndirea conștiinței de sine. Aceasta constituie *«proba»*, cu semnificație singulară, la care se referă Teia : *«întîlnirea»* lui Barto cu sine însuși. Probă față de care protagonistul, ființă abulică, neconsolidată interior, ins cu maturitatea spirituală «amînată», este total nepregătit. Ca atare, dacă, într-o primă fază, persoanele din anturaj— în special Jorj Tungea, cu fermecătoarele și fascinator-soporificele sale digresiuni — *«ducîndu-l cu vorba»*, îi prelungesc starea de indeterminare, contribuțiile lor ulterioare (cu excepția aceluiași J.T., care îi *„pasează»* respectiva atribuție doctorului Cimpoieriu) se dezvoltă tocmai în direcția «inițierii» lui Barto în sine însuși. Teia îl interoghează fără menajamente și într-un mod prea declarat programatic pentru a fi întîmplător, obligîndu-l să se privească în oglinda necruțătoarelor ei întrebări. Deși uneori replicile «focșănencei» iau turnura rechizitoriului, cîtă vreme acuzatul își însușește cu atîta somnambulică placiditate incriminările, aprobînd-o mecanic, automat — așadar formal — intervenția Teiei rămîne, în pofida aparențelor, revelatoare doar în faza de interogatoriu. Fapt, din perspectiva enunțată, semnificativ : pentru a-și putea rosti *el însuși* sentința — singura valabilă — inculpatul trebuie să dețină mai întîi *competența* de a o pronunța. Scopul doctorului Cimpoieriu este, în esență, același, atunci cînd vrea să-și determine pacientul *«să se decidă să ridice capacul de pe ceainicul subconștientului»* : e drept că *«partea dușmană»*, *«ăla»*, celălalt scapă mai tot timpul de sub controlul insului, dar la fel de îndreptățită e și afirmația Klarei, că, totuși, *«ai și tu un cuvînt de spus»* în chestiunea lui. Sub aceeași egidă a conștientizării lui Barto acționează, însuflețită de memoria acestuia ori a documentului scris, Klara însăși prin inegalabila forță a vorbelor rostite cîndva, a scrisorilor, jurnalului, investite toate, o dată cu dispariția ei, cu valoare testamentară, ca și prin nemiloasa luciditate a replicilor din acele halucinante convorbiri imaginare, dar nu mai puțin plauzibile, dată fiind identitatea în spirit a acestora cu declarațiile ei ca persoană reală. Astfel încît aceeași Klara care, în viață, lansase deviza *«dusului cu vorba»*, devine, în moarte, cea mai intransigentă călăuză în călătoria lui Barto spre sine însuși.

Odată însă această etapă depășită, imixtiunile, firesc, încetează. Căci impactul cu propria conștiință coincide cu clipa cînd *«fiecare nu rămîne decît cu sine însuși»*, cînd individul *«se așează undeva în închipuire și se privește pe sine»*. Moment corespunzător instituirii acelui *«tribunal interior»* ce funcționează *«cît mai pîlpîie în tine o fărîmă de viață, de conștiință»* și ale cărui dezbateri se desfășoară în cadrul restrîns

al individualității, una și aceeași persoană deținînd atribuțiile unei întregi instanțe, în multipla sa calitate de inculpat-martor-apărător-procuror-jurat. Așadar, în ripostă față de karamazovianul *«totul este permis»*, romanul lui Constantin Țoiu stă sub semnul a ceea ce, prin parafrazarea unei sentințe a Sfîntului Augustin (citată în carte), s-ar putea exprima astfel : *cunoaște-te pe tine însuți și fă ce vrei.* Formulă care conține o libertate crîncenă, necruțătoare, dar singura adevărată : aceea a responsabilității. Prin ea, ființa umană dobîndește, întîi și întîi, însăși posibilitatea de a compărea înaintea acelui *«tribunal interior»* : apoi, îndreptățirea de a-și pleda cauza ; pe urmă, ,competența de a-și rosti singură sentința : inocent sau culpabil ; în sfîrșit, dreptul — omenesc mai presus de orice — de a plăti. În acest sens, chiar dacă nu pronunță un verdict explicit, *Obligado* nu este mai puțin un roman-proces. Acela al chemării în instanță a martorului Bartolomeu Boldei cu scopul (auto)instruirii sale în vederea unicei depoziții valabile în procesul însului cu sine însuși : mărturia de sine.

În *Galeria cu viță sălbatică*, romanul politic beneficiază de permanentul comentariu al discursului moral, cartea fiind o meditație asupra binelui și răului privite atît din perspectivă istorică, precum și general umană (Cornel Regman nu ezită să-l considere *«roman filosofic»*). În consecință, cazul individual dezbătut devine cu atît mai exemplar cu cît e situat într-o epocă evocată simbolic drept *«perioada nemișcării depline și domniei unui singur punct de vedere»* ; epocă, așadar, în care însul e obligat să-și definească propria calitate morală în modul cel mai neechivoc. Ca atîția alții, Chiril Merișor nu reușește nici el să se sustragă deplin injoncțiunii unui contingent care, înlocuind, după cum spune Hary Brummer, *«prezumția de inocență»* cu cea de culpabilitate *(«păcatul originar ca politică de stat»)*, generează psihologia specială a *«greșelii oricînd posibile»*. În atare situație, explică anticarul, *«a avea imaginație, și deci și conștiință»* devine — cu condiția să nu fii cinic — un, adesea, insurmontabil handicap : cele mai vulnerabile sînt, inerent, tocmai spiritele cele mai conștiente de sine. Pe de altă parte însă, propria conștiință oferă individului și resursele rezistenței în fața presiunii spirituale exercitate asupra lui. În plină psihoză a acelui *«exorcism fanatic»* practicat în faimoasele ședințe de excludere, Chiril ia cuvîntul în apărarea Retei Mușon. Dacă, ulterior, marcat de excluderea din partid, el este paralizat pe planul acțiunii propriu-zise, în schimb, redactîndu-și jurnalul, opune terorii acelei culpe obscure un veritabil «periscop» al clarviziunii, reflexiile sale constituind, prin ele însele, o deloc neglijabilă reacție. Cu alte cuvinte, în virtutea uneia și aceleiași calități, insul reflexiv este un *«dezarmat înarmat»*. Nu întîmplător, Chiril Merișor se sinucide; nu întîmplător, ultimul său cuvînt este *«Indestructibil»*. Ca *«dezarmat înarmat»*, insul deținător de conștiință e vulnerabil în conjunctural, dar intangibil în absolut. Sau parafrazînd o celebră formulă : cîtă conștiință, atîta vulnerabilitate ; dar, ca revers, cîtă conștiință, atîta indestructibilitate.

Tot astfel, într-o interrelaționare la fel de subtilă a termenilor aparență-esență, relativ-absolut, caracteristică prozei lui Constantin Țoiu, eroul *Galeriei...* este un *«inocent vinovat»*. Prin atitudinea sa morală, el reprezintă, conform expresiei lui Cornel Regman, «gradul zero al culpabilității și gradul maxim al *candorii» («Candid de pe Dristorului»*, îl numește același exeget). Dat fiind însă că intransigența sa se exercită în abstract, eroul este un *«naiv»* (cuvîntul revine insistent în caracterizarea lui) întrucît este incapabil de a stăpîni «regula jocului». Fapt, acesta din urmă, care nu presupune neapărat, după modelul lui Cavadia, a o și adopta, căci a înțelege «necesitatea» nu comportă supunere oarbă, ci cît mai perfecta adecvare a propriilor mijloace și posibilități la imperativele ei. Or, confundînd *«realitatea cu un anumit sistem al său de cuvinte»*, Chiril se elimină singur din joc, pierzînd aprioric partida cu viața în numele unor valori ideale. Prin însuși caracterul ei *absolut*, candoarea sa devine astfel o «naivitate» care se confundă cu vinovăția. Într-o opoziție simbolică, idealistul Chiril va ispăși cu propria viață «păcatul» hamletian al scrupulelor și al absolutului, pe cînd cinicul Cavadia, campion al acțiunii debarasate de probleme de conștiință, va încheia romanul printr-o triumfală apariție de modern *«Fortinbras într-un Alfa Romeo»*. Inocent în absolut, protagonistul *Galeriei...* e un «vinovat» circumstanțial al inadaptării și al eșecului.

Pentru a opera însă respectiva distincție, devine necesară situarea pe poziția acelui *«adevăr întreg»* al profesorului Ortopan din *Însoțitorul*. Imperfecte pentru că supuse erorii, numeroasele «instanțe», restrînse ori lărgite, prezente în opera scriitorului (Hary Brummer, *«vizuina cu hoți»*, *«Galeria»*, locotenentul Ionel Roadevin, *«marele»* Cavadia, anchetatorul lui Chiril, Megaclide Pavelescu, Teia, doctorul Cimpoieriu etc.) nu sînt, pe de o parte, decît reflexul aspirației spre acest consens ideal, figurînd, pe de alta, prin fragmentarismul și irepresibila divergență a opiniilor, tocmai eșuarea în relativ. Sugerată în *Galeria...*, existența unei instanțe infailibile apare exprimată explicit în *Însoțitorul*, în acest sens cele două romane fiind fericit complementare. Instanță ce nu e, după convingerea profesorului Ortopan, nici divinitatea și nici destinul, ci *«sîntem noi înșine, la un loc, rasa omenească înșirată pe cele cîteva milenii ale ei de conștiință»*. Ca într-un *«computer divin»*, consemnările individuale, fragmentare și relative, au fost, de-a lungul filogeniei, colectate într-o *«sumă ideală»*, expresie a acelui *«adevăr întreg»* și imuabil. Prin raportare la acesta, celor dintîi le este confirmată sau, dimpotrivă, infirmată, după caz, veracitatea: verdict cu caracter definitiv, implacabil. După cum, la fel de inflexibil, le este atestată și apartenența la bine ori la rău, căci, în virtutea aceleiași infailibilități, *«duhul speciei»* deține și atributul de instanță morală absolută. Din confruntarea cu aceasta, statutul existențial al lui Cavadia și Chiril apare răsturnat față de acela stabilit de jocul aparențelor, triumful celui dintîi fiind, în absolut, o abdicare, iar eșecul celui din urmă consfințind o apoteoză. Încît, dacă, individual, conștiința este *«însoțitorul»* nevăzut al insului în raport cu el însuși la nivelul speciei, ea e *«însoțitorul»* umanității în raport cu eternitatea.

În paralel cu această dezbatere metafizică, lteratura lui Constantin Țoiu transpune datele problemei și în ecuație istorică. Deoarece conștiința definește insul atît ca individ, cît și ca, simultan, component al unei *«echipe cu care trece prin lume»* în condițiile irepetabile ale unui context social-politic determinat; altfel spus, ca ființă istorică. Intr-o scenă simbolică, ipotetica existență a Generalului statmajorist întîlnit de Chiril devine indubitabilă doar o dată cu certificarea ei de către un martor (Cavadia). În același fel, nici istoria nu există în absența mărturiei spiritului — dovadă că este apanajul exclusiv al speciei umane, ca singura cugetătoare — ea nefiind, în ultimă instanță, decît o «istorie» a conștiinței de sine a umanității. Relația e, și în acest caz, biunivocă: dacă individul depune mărturie pentru istorie, la rîndul ei, aceasta depune mărturie pentru el, validîndu-i sau, din contră, invalidîndu-i declarațiile. Încriminat într-o conjunctură istorică dată, jurnalul lui Chiril devine nu întîmplător, peste ani, publicabil. Ceea ce presupune în mod necesar ca momentul istoric să se fi schimbat tocmai în spiritul reflecțiilor sale. Fapt de o maximă importanță, întrucît este echivalent cu suprema validare a depoziției sale. Inerent, istoria îndeplinește astfel un inflexibil rol justițiar. Fiindcă, dacă e adevărat că, *«pe porțiuni mici de timp»*, delatorii — și, în sensul cel mai larg, adepții oricărei (auto)mistificări interesate sau numai comode și poltrone — sînt *«cei mai bine plătiți»*, este la fel de adevărat că *«răs-plătiți nu sînt niciodată de istorie»*, aceasta răsplătindu-i, dimpotrivă, *«doar pe cei care au memorat și transmis ceva, cu noblețe, în interesul tuturor»*.

De aici, benefica *seninătate* degajată de literatura lui Constantin Toiu, în pofida evenimentelor, de un extrem dramatism, relatate. Evidentă mai ales în *Galeria...* și, îndeosebi, prin contrast cu tentele sumbre aplicate de prozatorii contemporani, aproape fără excepție, «obsedantului deceniu». Transgresînd contingentul, perspectiva istorică amplă îi permite scriitorului nu doar recuzarea vehementă a respectivei etape, ci și, prin superioară comprehensiune, asumarea acesteia ca experiență care, cu cît e mai atroce, cu atît deține o mai indiscutabilă forță probatorie pentru triumful absolut al spiritului uman. Și tot de aici, încrederea — exprimată într-un eseu din *Destinul cuvintelor* — în valoarea *literaturii ca mărturie privilegiată*, întrucît aceasta e susceptibilă de a fi dublu validată în fața eternității: o dată sub aspectul adevărului și încă o dată, sub acela al perfecțiunii.

Mariana VARTIC

Itinerar spiritual *

(XI)

Nu numai că visele sînt, dacă vreți, produsul transformării unei scheme narative clasice prin mijlocirea cîtorva evenimente, dar greutatea lor va acționa din ce în ce mai puternic asupra povestirii zilei respective. Putem spune că ceea ce va face ca cele șase săptămîni să se preschimbe treptat în șapte săptămîni este tocmai ponderea acestor vise. Ea va impune ca unele dintre evenimente sau unele dintre monumente să fie puțin transformate, să ajungă încetul cu încetul a fi ele însele visate. Așadar castelul din Harburg rămîne descris cu exactitatea cu care l-am văzut, ținînd seama, bineînțeles, de toate erorile posibile pe un parcurs de 15 ani, în pofida precauțiilor luate, deoarece avem cu mine ghidul, ghidul turistului în castelul Harburg, cu tot felul de indicații, cu planuri, cu imagini la care m-am putut referi pentru a corecta propriile mele amintiri. Descrierea castelului din Harburg deci rămîne fidelă în măsura posibilului.

Dar anumite alte castele prin care mă plimb au fost ușor «corectate», pentru a fi și mai semnificative. Există un castel văzut de mine în epoca menționată, un castel aflat la nord de aici, e castelul Rottendorf (?) care se află pe lîngă Würzburg. E castelul unui prinț arhiepiscop, un imens castel baroc absolut remarcabil și în care există o capelă foarte mică, la dreapta, și niște grajduri imense. Pentru acest arhiepiscop caii aveau mult mai multă importanță decît sujirea bisericii. Este o operă barocă vrednică de luat în seamă, al cărei caracter meditativ, simbolic, ținînd aproape de alchimie, este pecetluit, de pildă, prin aceea că se pot număra în clădire exact 365 de ferestre — plus una mică — și în consecință acest castel reprezintă o imagine a anului. Așadar e vorba de un castel «astral». În acest castel încă există colecții de tot interesul, o bibliotecă frumoasă, mult mai mică decît cea din castelul Harburg, dar în care se află tocmai ceea ce lipsea din castelul Harburg. Puține lucrări din secolul al XVIII-lea, însă tocmai cele mai frumoase.

În castelul din Harburg se aflau operele cvasicomplete ale unui scriitor pasionant din epoca barocului, un scriitor pasionant din epoca barocului, un scriitor care din nenorocire, putem spune, pentru noi cei de astăzi, a scris în latinește, un scriitor care este prototipul filozofului iezuit baroc german : se numește părintele Atanasie Kircher [1]. Este un spirit ieșit din comun, foarte deschis către tot felul de lucruri, care a scris despre muzică, despre logică, despre unele lucruri care mă interesează mult, deoarece una dintre cele mai frumoase cărți ale sale este consacrată obeliscurilor din Roma, apoi a scris o carte mare în care s-a străduit să descifreze hieroglifele egiptene. Și a crezut că a găsit o descifrare a scrierii egiptene, dar bineînțeles a trebuit așteptat Champollion pentru a se putea descifra această

---

* Conferința de față, susținută de Michel Butor la Augsburg, la invitația prof. dr. Henning Krauss, discută geneza și structura romanului său *Portrait de l'artiste en jeune singe*. Ca și în cazul tuturor operelor sale romanești, recuperarea elementului autobiografic constituie motivul esențial al tentativei narative, dublată de un efort constructiv, el însuși decurgînd din realitatea ce urmează să devină semnificativă în urma transformării sale în literatură. Faptul de viață se află într-o continuă metamorfoză datorată, pe de o parte, interferării cu visul modelator, pe de altă parte cu puterea uitării și, dependentă de ea, a imaginației creatoare, care toate, în felul lor, contribuie la reorganizarea trăirii de odinioară, lor adăugîndu-li-se și forța citatului din variate lecturi obsedante ori tutelatoare. Cititorii noștri s-au obișnuit cu aceste teme recurente în conferințele lui Butor publicate aici. Paginile începute în numărul anterior al revistei se disting însă absolut de tălmăcirile precedente. Ele se însumează într-o istorisire în sine, bogată în trăiri subtile expuse în planuri multiple — prima călătorie la Castelul din Harburg, ce a sugerat nașterea romanului ; a doua vizitare a castelului, din dimineața zilei cînd scriitorul se adresează auditoriului său ; parcurgerea unor cărți, incursiuni în istoria lor, dar și relatări despre integrarea lor în istoria personală a romancierului ; meditarea la Germania anilor '50, în paralel cu cea a anilor '80 etc. Astfel cuvintele vorbitorului, treptat, se preschimbă într-o narațiune independentă, un microroman deosebit de intens, de congruent și de captivant. (*M.R.*).

[1] Atanasie Kircher (1601—1680), iezuit german, profesor de filosofie și matematici, autor a numeroase descoperiri în domeniul fizicii, printre care lanterna magică, un aparat precursor al mașinii de scris. La Roma a întemeiat un cabinet de fizică : Museum Kircherianum. Marele număr de cărți scrise de el și semnalate aici de Michel Butor nu poate mira, deoarece A. Kircher a fost profesor la Würzburg în perioada : 1633—1635.

scriere conform unor principii absolut deosebite și pentru a se putea obține lucruri mult mai precise și, finalmente, mult mai interesante. Mai este apoi o carte mare, interesantă, intitulată Oedipus egyptiacus [2]. Toate aceste cărți se găseau în castelul din Harburg. O altă carte pe care am citit-o în castelul din Harburg e un roman științifico-fantastic în latină, din sec. al XVII-lea, o carte intitulată Iter extaticum — Călătorie extatică, în care arhanghelul Uriel ia cu sine cititorul într-o peregrinare în interiorul Universului conform cu sistemul lui Tycho Brache [3], adică un sistem intermediar între cel modern al lui Copernic și Galilei și sistemul clasic al lui Ptolemeu. Știți că pentru Ptolemeu pămîntul este centrul lumii și în jurul lui există un număr de sfere, iar soarele se învîrtește în jurul pămîntului, ca și toate celelalte astre. La Copernic soarele este în centrul lumii și toate celelalte astre se învîrtesc în jurul lui, exceptînd Luna, ce se rotește în jurul Pămîntului. Sistemul lui Tycho Brache, pentru a împăca și capra și varza, socotea că pămîntul se află în centrul lumii, soarele se învîrtește în jurul pămîntului, iar celelalte planete se învîrtesc în jurul soarelui. Exista deci o adevărată colecție a operelor părintelui Atanasie Kircher în castelul din Harburg. Lipseau numai cele două mai cunoscute și mai căutate de bibliofili, cele două cărți mai bogat ilustrate și mai fantastice. Una despre caverne, grote, mine etc., care se numește Mundus subterraneus — Lumea subterană. Este o carte foarte faimoasă în mediul bibliofililor. Mundus subterraneus nu există la castelul din Harburg, în schimb exista în biblioteca din castelul Rotendorf. Iar o altă carte într-adevăr remarcabilă, foarte interesantă, se numește China illustrata — China ilustrată ; se poate spune că este, în Europa, cea dintîi lucrare științifică ilustrată tratînd despre China.

În consecință castelul din Rottendorf (?) întîlnit în roman completează într-un anumit fel castelul din Harburg. Dar am vrut să-l completeze și mai mult. Astfel, de pildă, în castelul de la Rottendorf există o galerie de pictură care este foarte curioasă și care cuprinde mai ales opere din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, deoarece familia începuse să se intereseze de pictură în sec. al XVII-lea și să cumpere lucrări de pictorii cei mai celebri, adică ale pictorilor italieni din secolul al XVI-lea. Apoi, după cîtva timp, și-au dat seama că majoritatea tablourilor cumpărate erau falsuri. Au vrut să cumpere Tizian, Tintoretto și li s-au fabricat Tizian și Tintoretto. Așa că de la un moment dat înainte au hotărît să nu mai cumpere decît lucrări ale pictorilor în viață. Astfel încît sînt pictori mult mai puțin ilustri, dar cel puțin atribuirea, în cazul lor, e foarte sigură. Galeria este foarte mare, cuprinde o sală de pictură germană, o sală de pictură olandeză, o sală de peisaje etc., etc. Am dus ideea acestei galerii de pictură mai departe, i-am adăugat cîteva săli, de pildă un cabinet în care se găseau picturi reprezentînd exclusiv maimuțe. Există multă pictură veche avînd ca subiect maimuța. Pictorul olandez Teniers [4] a înfățișat foarte adesea maimuțe deghizate. Apoi în multe muzee vedem maimuțe pictori, maimuțe arhitecți, maimuțe doctori ș.a.m.d. Așadar am adunat un ensemble cu astfel de maimuțe în interiorul castelului Rottendorf, care e deci transformat ; mai sînt încă o mulțime de alte detalii de acest fel. Castelul acesta e transformat în carte, pe cînd Harburg este castelul pe care m-am străduit să-l transform cît mai puțin posibil. Mă voi întoarce curînd la fragmentul din text.

Deci, astăzi am revenit la Harburg, unde n-am mai fost din 1950, așadar de 32 de ani. Cu aproximație, am locuit acolo șase săptămîni în aceeași perioadă a anului : iulie și începutul lui august. Vasăzică există cel puțin cîteva zile cu o vreme comparabilă cu cea de astăzi. Evident eram puțin îngrijorat dacă aveam să recunosc castelul în ceea ce urma să mi se întîmple cu prilejul acestei șederi în propriul meu trecut și în legătură cu ce aveam să simt pe drumul care înlesnește acum evitarea orașului Donauwörth, autostrada permițînd ocolirea aces-

[2] Oedipul este o specie de uistiți, maimuță mică înrudită cu marikina. Nu cunoaștem conținutul cărții la care se referă Michel Butor, dar coincidența tematică ne atrage atenția.

[3] Tycho (Tiko/Tyge) Brache, astronom danez (1546—1601). Autor al lucrărilor : *De nova stella anni 1572 ; De mundi aetherei recentioribus phaenomenis ; Progymnasmata* și altele. A editat un catalog ceresc cuprinzînd 777 stele. A clădit un observator astronomic : *Stelborg* (Castelul stelelor) și un castel : *Uraniborg* (Palatul Uraniei). A fost profesorul lui Kepler.

[4] Au existat doi pictori flamanzi cu acest nume : David Teniers Bătrînul (1582—1649) și David Teniers Tînărul (1610—1694).

tui oraș. Am putut afirma că mă aflam la Harburg cînd am văzut o fabrică de ciment enormă. În epoca despre care vorbesc se afla în locul acela o fabrică de ciment, care era de pe atunci destul de impresionantă. Și cînd m-am plimbat seara pe terasa din spatele meterezelor am văzut, într-o parte, fumul fabricii de ciment proiectat asupra crepusculului, tulburînd atmosfera, și mi-am spus : da, aici este. Natural însă, în 32 de ani fabrica de ciment a crescut în mod prodigios. De pe atunci era impresionantă, dar acum reprezintă o pecete uluitoare pusă asupra peisajului. Doar după ce am depășit fabrica de ciment, silueta castelului din Harburg s-a proiectat pe cer. Și imediat am fost izbit de faptul că își schimbase culoarea. M-am întrebat dacă de vină erau amintirea, imaginația, sau structurile mele, jocurile mele de cărți care mă conduseseră să am absolută nevoie ca țigla de pe castelul din Harburg să fie brună, pe cînd azi mi-a apărut cu desăvîrșire trandafirie. Și, lucru evident, apropiindu-mă am văzut că acoperișul castelului a fost refăcut aproape în întregime. Deci toate acoperișurile turnurilor, și ale teraselor din spatele meterezelor, toate acestea sînt astăzi nou-nouțe. Lucrul e foarte frumos făcut, dar, bineînțeles, castelul se înscrie în peisaj într-un mod diferit. Apoi ne-am strecurat în satul Harburg pe ulițele întortocheate, fără a ști prea bine cum vom ajunge la castel, dar poate un fir (al Ariadnei) sau un vampir ne-a condus pașii și ne-am trezit chiar la poalele castelului, în locul în care se cuvenea să ajungem. Am urcat și am recunoscut într-adevăr tot. Totul era «curat», totul era așa cum fusese, dar curățat, modernizat. Asta vrea să spună că poate am schimbat unele dintre lucruri în povestea mea, în raport de castelul din Harburg așa cum era în 1950. Dar eu unul am schimbat mult mai puține lucruri decît au schimbat alții, cu alte cuvinte, în ciuda tuturor erorilor pe care se poate să le fi făcut, am introdus mult mai puține modificări decît au fost făcute de fapt de atunci încoace, cu siguranță.

Desigur, n-am putut vedea decît o foarte mică parte din ceea ce văzusem data trecută, din locurile pe unde mă plimbam atunci. La intrarea în curtea superioară, în dreapta, exista de pe vremuri un restaurant, dar restaurantul s-a modernizat, are acum mese metalice și fotolii cu spetează din material plastic, pe cînd în epoca aceea toate acestea erau de lemn. Pe de altă parte, acum există și camere de închiriat. Restaurantul este și hotel, pe cînd pe timpul meu nu era. Firesc, există părți din castel unde n-am intrat niciodată, deoarece locuiau oameni, iar altă parte, care era în reparații, n-am putut decît să o întrevăd : mă refer la biserica pe care am putut-o vizita astăzi. Reparațiile începute cu mai bine de 32 de ani în urmă au luat sfîrșit. S-au încheiat de multă vreme și probabil că nu peste mult timp va trebui să se întreprindă noi restaurații, deoarece e clar că schimbarea acoperișurilor să nu fi fost făcută la timp și în consecință umiditatea a și deteriorat stucaturile și picturile...

Este evident că toate acestea continuă să se frămînte în spiritul meu. Textul pe care-l am în față, care pînă astăzi se găsea între castelul real din Harburg și mine, acum are o altă situare. Acum se află între două vizite la castelul Harburg. Vreau să spun că, din punctul meu de vedere, astăzi acest text a trecut printr-o aventură foarte greu de povestit. Poate că s-ar cuveni ca într-o bună zi să fiu în stare să scriu un text pentru a izbuti să facă să se înțeleagă ce s-a petrecut astăzi, din punctul meu de vedere, în raport cu acest text. Și este limpede că va trebui să revin la castelul din Harburg. Va trebui să aranjez, să trag diverse sfori, cu ajutorul cîtorva complici, pentru a-mi crea ocazia de a reveni și de a vedea lucrurile de aici mai de aproape. Fiindcă vizita de azi a fost, nu-i așa, o vizită extrem de rapidă și de superficială. Dar și atîta este suficient pentru a pune în mișcare ceva. Dacă vreți, m-am regăsit ca «tînăr maimuțoi» în interiorul castelului, în această după amiază. Și mi-am spus că asta se întîmplă deoarece — însă este vorba de o închipuire, bineînțeles — unul dintre motivele pentru care mi-am lăsat barba să crească a fost că urma să revin vara aceasta la castelul din Harburg. Era poate o modalitate de a mă preschimba în maimuță. De a mă pune în acord cu mitologia acestei cărți.

(Transcriere, traducere și note :
Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

W. MYŠLIWSKI

Un Reymont modern ?

Cu începuturi notabile, oricît de inconsistente, încă de la sfîrşitul primului deceniu de după eliberare, emanciparea prozei rurale din Polonia de provincialismul metodologic şi tematic este evidentă îndeosebi după 1960. Intervenţiile criticii instituţionalizate întemeiază teoretic întreprinderile scriitorilor care, înregistrînd cu sensibilitate sporită impulsurle înnoitoare — tentativele antrenant promiţătoare ale noului roman francez, de exemplu — şi renunţînd la normativele constrîngător mimetice ale actului creator — viziunea absolutizant obiectivistă, omniscienţa exclusivistă, unii dntre invarianţii prozei de tradiţie etc. — reiau experienţele de atelier întrerupte de tăvălugul războiului şi abordează cu frenezie problemele individului în noul context existenţial, într-un cuvînt, «europeizează» ideaţia, motivistica şi tehnicile de elaborare în cadrul unui complex proces de superioară efervescenţă intelectuală. În această atmosferă propice, se dezvoltă şi se afirmă aproape exploziv personalităţi creatoare de prestigiu, care impun relativ repede un adevărat «nou val» în literatura polonă de inspiraţie ţărănească.

Edificate cu participarea diferenţiată a tuturor generaţiilor — vîrstnică : St. Pietak (1909—1964) sau St. Czernik (1899—1969) ; mijloace : J. Kawalec (n. 1916), căruia îi revine şi rolul de promotor, W. Mach (1917—1965), J. Ozga Michalski n. 1919) ; şi tînără : T. Nowak (n. 1930), M. Myśliwski (n. 1932), E. Bryll (n. 1935), Z. Wójcik (n. 1935), E. Redliński (n. 1940) şi mulţi alţii — orientările novatoare, după dibuirile rodnice, proprii oricărui început, realizează treptat desprinderea de mai vechile modele restrictive cu sorgintea şi în imixtiuni extraliterare, pregătind condiţiile pentru apariţia operelor de certă valoare. Concepute în varii formule romaneşti, precumpănitor moderne, ce învederează o disponibilitate limitată la toate nivelele formalizării, «naraţiunile» care circumscriu viaţa satului atestă fertile tensiuni creatoare din care va ţîşni firesc capodopera actuală a genului. Într-adevăr, îndelung consolidată prin numeroase creaţii apărute în peste două decenii de existenţă, literatura ruralistă din Polonia contemporană, configurată pe noile convenţii estetice îşi află, în sfîrşit, măsura valorică, reprezentativă, în romanul *Piatră peste piatră (Kamień na kamieniu)*, publicat de W. Myśliwski în anul 1984.

După apariţia cărţii, un comentator aprecia entuziast, nu şi fără acoperire, că proza lui Myśliwski ilustrează o concludentă *«sinteză a curentului ţărănesc în literatura polonă»* din ultimele decenii[1]. Considerate din alte unghiuri, mai restrînse, şi în primele romane, *Livada goală (Nagi sad*, 1967) şi *Palatul (Pałac*, 1970), se adună aici într-o construcţie impunătoare problemele fundamentale ale vieţii la ţară în împrejurările zămislite de istoria contemporană, dramatismul nu o dată cu sfîrşit tragic al ciocnirii dintre tradiţiile culturii ţărăneşti şi inserţiile acaparante ale oraşului. Dacă în *Livada goală*, romancierul stăruia asupra asimilării civilizaţiei panilor prin mijlocirea cărţilor, a învăţăturii organizate, iar în *Palatul* insista în demonstrarea capacităţii neîngrădite de apropierea prin sensibilitate şi inteligenţă combinativă a universurilor existenţiale proprii straturile din vîrful piramidei sociale, în *Piatră peste piatră* adevăratul erou în ordinea semnificaţiilor este conştiinţa ţărănească în ansamblul ei şi în transformare procesuală sub pintenul schimbărilor de lume ; prezentul se întrepătrunde cu trecutul, exprimînd formarea componentelor esenţiale şi direcţia evoluţiei în viitor. Este o perspectivă cuprinzătoare care înlesneşte o foarte generoasă interpretare a problematicii în profunzime şi suprafaţă, toate celelalte, enunţate de critica de specialitate, putîndu-i-se subsuma fără dificultate. Argumentarea opţiunii autorului pentru unul dintre modurile de viaţă hotărîte de autarhia tradiţiilor, de avansul social sau de simbioza acestora, de pildă, îngustează considerabil aria mult mai largă a sensurilor operei.

Configurată în tehnica lui *io narrante*, purtînd numai complementar măştile persoanelor a doua şi a treia, expunerea plasează povestitorul în miezul evenimentelor înfăţişate, sporind impresia de autenticitate, încrederea şi participarea emo-

[1] T. Błazejewski, *Omul — un lucru complicat (Głowiek — rzecz zawila)*, *Życie literarckie*, Cracovia, 1984, nr. 22, p. 6.

ţională a lectorului. Naratorul-erou principal şi autor, în măsura în care orice creator investeşte o parte din sine în fiecare dintre personajele plămădite, constituie însă un factor mediatizant, sensibil şi activ, care-şi imprimă în relatare propriile trăsături distinctive, subiectivizînd simţitor «obiectivitatea» unei realităţi valabile în întregime doar în registrele ficţiunii, ale literarităţii. Refacerea lumii romanului urmînd fluxul sincopat al memoriei, cu frecvente întruperi şi bifurcări ale naraţiei numai aparent dezordonate, în fapt stăpînite cu rigoare pentru a nu dezlîna materia epică în stufozităţi inutile care să îngreuieze recepţia, şi folosirea timpului şi a spaţiului în funcţie de existenţele mai totdeauna deformante ale discursului contribuie substanţial la relativizarea universului ontologic remontat prin mijlocirea unei disponibilităţi ce guvernează premeditat toate fazele procesului creator. Fiindcă lumea reconstituită de monologul naratorului, ţăranul Szymon Pietruszka, implicat direct în consumarea întîmplărilor sau cu ajutorul amintirilor despre părintele şi bunicul acestuia — satul polonez de la sfîrşitul secolului al XIX-lea pînă în vremea noastră — nu este decît una dintre mai multele imagini posibile ale realităţii *de facto*, e drept, cu valoare de unicat prin autonomia estetică, o imagine nealterată păgubitor de pretenţiile obiectivizante ale atotştiinţei romancierului tradiţional.

În *Piatră peste piatră* domină deci convenţiile romanului modern, care-şi subordonează funcţional mai vechile canoane într-o structură echilibrată ce demonstrează convingător, dacă mai era nevoie, viabilitatea noilor poetici în practica artistică. Atunci cînd intriga romaneseă, indiferent în ce metodologie ar fi expusă, nu este pulverizată de prea dese şi masive inserţii teoretice sau divagaţii auctoriale, cînd autorii nu resping programatic în totalitate instrumentele de lucru tradiţionale, ci le îmbogăţesc şi le modifică adecvat, întrepătrunzîndu-le cu cele mai noi, aşa cum procedează W. Myśliwski, realizează într-adevăr opere durabile. Relatarea lui Szymon Pietruszka parcurge un traseu circular, ca şi în *Livada goală*, oricît de neregulat şi surprinzător în amănunt, care în final revine la punctul de plecare — motivul pretextual de prim-plan al zidirii unui cavou pentru întreaga familie. Cuprinderea materiei înăuntrul acestui uriaş arc narativ interferează în proporţii inegale metode de factură şi provenienţă diferite. Se îmbină nesiluit şi se completează reciproc, în «descrierea» evenimenţialului şi a tipologiei, expunerea convergentă, ca la E. Bryll, relatarea obiectivă, într-un spaţiu şi timp mimînd în secvenţe restrînse pe cele naturale, cu sonorităţi litanice adeseori şi eseistice-reflexive, generalizatoare de experienţă, à la J. Kawalec, întreruptă de nenumărate ori de arabescurile eficient strunite ale amintirilor ori de vagi inserţii realist-magice, ce aduc în memorie proza lui T. Nowak, *la mise en abîme* ş.a. — modalităţi care participă diferenţiat la închegarea unei naraţiuni unitare doar în planurile de ansamblu, în ultimă instanţă, la înălţarea unei construcţii impresionante — conştiinţa omului de la ţară. Spre această concluzie integratoare îndeamnă şi titlul cărţii. *Piatră peste piatră*, împrumutat din strofa unui cîntec popular, pe care prozatorul şi-a ales-o emblematic drept *motto* pentru acest al treilea roman al său :

«Piatră peste piatră / Peste piatră piatră / Şi pe astă piatră / Înc-o dată piatră».

Versurile creaţiei anonime subliniază truda şi migala cu care timpul şi istoria au aşezat de-a lungul veacurilor piatră lîngă piatră la temelia acestui edificiu labirintic, întors spre propriile lăuntruri monumentale, cercetate nu de prea multe ori în zonele de plămadă ale sensibilităţii şi gîndirii. În acelaşi timp, poetul popular deconspiră intenţiile romancierului prin cunoscuta formulă a punerii *en abîme*. Întrucît Myśliwski va proceda şi el în chip asemănător, clădindu-şi opera pe îndelete, secţiune cu secţiune, prin reiterări numeroase ale comentariului perspectivat de fiecare dată pe alte probleme şi motive în ţesătura mereu disponibilă a discursului. Căci ce altceva sînt cele nouă capitole care alcătuiesc romanul — *Cimitirul*, *Drumul*, *Fraţii*, *Pămîntul*, *Mama*, *Plînsul*, *Aleluia*, *Piinea* şi *Poarta* — dacă nu autentice felii ale realităţii săteşti, în spaţiul cărora autorul îşi va înălţa cu răbdare schelăria pledoariilor. Aceste mari despărţituri cu problematică interferată indică direcţiile principale pe care va fi dirijată expunerea, pîrtiile care-l vor orienta pe cititor în materia de o complexitate deconcertantă. Cheile de boltă ale conştiinţei ţărăneşti — pămîntul în toate ipostazele lui sezoniere, relaţiile familiale şi sociale, tradiţiile cutumiere, sfera de acţiune a religiei, codul moralităţii, atitudinea faţă de cultura citadină, faţă de război

etc. — sînt explorate stăruitor în straturile de profunzime și în devenirea lor sub presiunea ritmurilor istoriei pentru a se ajunge la acele suporturi din adînc pe care se reazemă psihologia ruralului, reacțiile lui afective și raționale. Într-un stil foarte concis, întemeiat copios pe tăceri expresive, atît de obișnuite în vorbirea sătenilor, cu evidente valențe orale, dar și cu tonalități reflexiv-filosofice izvorîte din generalizările pragmatic-experimentale, în sfîrșit, într-un limbaj asezonat din belșug cu sancțiuni paremiologice, prozatorul încheagă astfel cu încetul o impresionantă monografie a satului, din care nu lipsește nici ipostaza «însămnatului», motiv cu prodigioasă carieră în literatura polonă de azi (J. Kawalec, St. Pietak, St. Czernik ș.a.). Reliefurile acestor imagini globale, prin sugestivitate și complexitate, amintesc în linie dreaptă de *Țăranii* lui Wł. Reymont.

Deși scrise în chei metodologice deosebite, *Piatră peste piatră* în cea modernă, tetralogia reymontiană în cea tradițională prin definiție, cele două opere prezintă numeroase posibilități de apropiere. Amîndoi prozatorii au un acut simț al scurgerii timpului pe care îl exprimă, cu aceleași elemente, firești, puse în lumină și structurate diferit: consecuția generațiilor, a episoadelor povestite și a anotimpurilor, a muncilor agricole și a obiceiurilor, schimbările de lume și răsfrîngerea lor în mentalitatea oamenilor etc. Mișcarea, trecerea aceasta ireversibilă se consumă însă pe suprafețe temporale și cu rezultate deosebite. Reymont își localiza trama romanescă într-o etapă de o relativă stabilitate care se prelungea în reprezentările socio-conceptuale ale eroilor. Myśliwski, în schimb, acoperă un spațiu mai amplu, marcat de două conflagrații mondiale și de răsturnări de-a dreptul revoluționare în formele de viață. O suită de evenimente epocale, de momente de răspîntie, așadar, care antrenează modificări fundamentale, spectaculoase, în conștiința personajelor, oferindu-i acesteia largi posibilități pentru a se defini în evoluție. Convingerile sătenilor din *Piatră peste piatră*, despre pămînt, avansul social sau Dumnezeu, a celor contemporani cu naratorul în Polonia Populară, se deosebesc profund de cele ale generațiilor anterioare, diferențele fiind de domeniul evidenței chiar în limitele vîrstei lui Szymon Pietruszka. Legătura cîndva indestructibilă cu țarina, atitudinea față de intruziunile agresive ale urbei civilizate ori fatalismul religios, componente organice ale conștiinței rurale din trecut, au suferit transformări miraculoase, relativizîndu-se pe direcția unui pragmatism de bun simț cu subliniate valori moraliste. Cu toate acestea, și țăranii realizați magistral de Reyment și cei ai lui W. Myśliwski, deși modele caracteristice pentru epoci diferite, lasă impresia desprinderii lor din contextul național concret, tinzînd să se statornicească într-o tipologie umană mai cuprinzătoare. De bună seamă, comparațiile ar putea continua pe multiple planuri, dar oricît de multe și relevante ar fi asemănările și deosebirile, cele două creații își păstrează neștirbite originalitatea și valoarea; fiecare pentru faza istorică din care a crescut. Prin urmare, chiar dacă afirmația potrivită căreia Myśliwski poate fi considerat un Reymont al zilelor noastre pare prematură, important este că *Piatră peste piatră* suportă de la egal la egal comparațiile cu epopeea încununată cu laurii Premiului Nobel în 1924, aspirînd cu îndreptățiri trainice să ocupe locul ce i se cuvine ierarhia universală a romanului țărănesc.

Stan VELEA

IPOTEZE

ŞI TOTUŞI SPĂTARUL NICOLAE MILESCU...

O problemă controversată de paternitate literară *

(I)

1. În cercetările lui N. A. Ursu, demonstrarea paternităţii lui Dosoftei asupra traducerii *Istoriilor* lui Herodot este strîns legată de problema soartei traducerii de către N. Milescu a *Vechiului Testament*. Încă în 1976—1978, filologul ieşean atribuie lui Dosoftei un rol major în finisarea versiunii milesciene menţionate. Deoarece, în ultimul timp, N. A. Ursu a intervenit cu multe elemente noi, vom relua aici, pe scurt, întreaga problematică.

Argumentele pe care se întemeiază teza aşa-zisei paternităţi a lui Dosoftei asupra versiunii finale a *Vechiului Testament* sînt următoarele:

a) unele asemănări textuale dintre două tipărituri ale lui Dosoftei *(Psaltirea de-nţăles*, Iaşi, 1680, şi *Parimiile preste an*, Iaşi, 1683) şi *Vechiul Testament* din ms. 45 de la Biblioteca Filialei din Cluj-Napoca a Academiei R. S. România (§ *2*).

b) unele concordanţe lexicale între diferite alte scrieri ale lui Dosoftei şi *Vechiul Testament* din ms. 45 de la Cluj-Napoca (§ *3*).

c) concordanţe lexicale între versiunea de la Coşula a *Istoriilor* lui Herodot, *Vechiul Testament* din ms. 45 şi scrierile lui Dosoftei (§ *4*).

d) prezenţa în cea mai mare parte a ms. 45 a fonetismului *dz* (în cuvinte ca *dzic, laudzi, lespedzi, lucreadză, vadză* etc.) (§ 5).

e) prezenţa unei structuri verbale la pers. 1 sg. *(crez)* în prefaţa către cititori a ms. 45 (§ *6*).

f) donaţia unui exemplar al *Bibliei* de la Bucureşti făcută de Const. Brîncoveanu lui Dosoftei, care se afla în Polonia (§ 7).

g) contestarea rolului unor cărturari laici în traducerea şi editarea unei opere ca *Biblia* (§ 8).

h) caracterul *«superficial»* al reviziei finale a *Vechiului Testament* tradus de N. Milescu şi identificarea revizorilor respectivi cu *«dascălii locului»* (§ *9*).

i) ipoteza că reprezentanţii bisericii din Moldova au însărcinat pe Dosoftei, în timp ce acesta era episcop de Roman, pentru a revizui traducerea milesciană a *Vechiului Testament* (§ *10*).

Deoarece *Vechiul Testament* din ms. 45 de la Cluj-Napoca conţine şi două texte nebiblice (un text filozofic în proză şi un imn religios în versuri), N. A. Ursu, fără să aducă argumente, susţine că şi acestea poartă amprenta intervenţiei lui Dosoftei, ultimul text putînd fi chiar traducerea prelatului moldovean (vezi § *11*). Cele două texte s-au transmis şi *Bibliei* de la **Bucureşti.**

O ipoteză de ultimă oră a filologului ieşean este aceea că Dosoftei în traducerile sale ar fi avut colaboratori (§ *12*).

---

* Abrevieri: B.R.V. = *Bibliografia românească veche*; LR = *Limba română* (Bucureşti); MMS = *Mitropolia Moldovei şi Sucevei* (Iaşi); Ps. V. = *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei; RESEE = *Revue des études sud-est européennes* (Bucureşti); SCL = *Studii şi cercetări lingvistice* (Bucureşti); SLLF = *Studii de limbă literară şi filologie* (Bucureşti); V.S. = *Viaţa şi petrecerea sfinţilor* de Dosoftei.

După ce vom analiza toate argumentele sau pseudoargumentele invocate de N. A. Ursu în favoarea tezei sale, vom încerca să tragem cîteva concluzii (§ *13*).

Menționăm aici că, întrucît privesc deopotrivă paternitatea traducerii *Istoriilor* lui Herodot și paternitatea primei revizii a *Vechiului Testament* tradus de N. Milescu, două grupuri de argumente au fost prezentate în cadrul unui articol recent al nostru consacrat controversei privitoare la paternitatea traducerii *Istoriilor* lui Herodot [1], și anume : a) concordanțe lingvistice între versiunea de la Coșula a *Istoriilor* lui Herodot și textul *Vechiului Testament* din ms. 45 de la Cluj-Napoca, și b) concordanțe lingvistice între versiunea de la Coșula a *Istoriilor* lui Herodot și prefața către cititori a *Vechiului Testament* din ms. 45 de la Cluj-Napoca.

2. Întemeindu-ne pe cercetările lui V. Cândea, care a identificat în ms. 45 de la Biblioteca Filialei din Cluj-Napoca a Academiei R.S.R. versiunea *Vechiului Testament* în traducerea lui N. Milescu, versiune ce — cu neînsemnate modificări — a fost tipărită în *Biblia* de la București (1688)[2], noi am relevat, în studiul filologic al ediției *Istoriilor*, o serie de concordanțe onomasiologice particulare între *Biblia* de la București (1688) și versiunea de la Coșula a *Istoriilor*, și anume : traduceri aberante identice, un plural comun neobișnuit *(clopoți)*, traduceri identice cu sensul din neogreacă a unor cuvinte eline, prime atestări comune [3]. În cercetarea noastră, am folosit acest set de concordanțe onomasiologice particulare ca argument secundar pentru a dovedi paternitatea lui N. Milescu asupra traducerii *Istoriilor* lui Herodot. Nu am aderat cîtuși de puțin la ipoteza lui N. A. Ursu, după care versiunea cuprinsă în ms. 45 aparține lui Dosoftei.

În loc să demonstreze eventuala lipsă de temeinicie a argumentului adus de noi, deci faptul că particularitățile respective ar aparține lui Dosoftei, nu lui Milescu, N. A. Ursu, în articolele sale publicate în ultimii ani, invocă vechile d-sale argumente privind contribuția «*substanțială*» a lui Dosoftei la revizia traducerii milesciene a *Vechiului Testament*.

Ipoteza lui N. A. Ursu se bazează, în primul rînd, pe unele concordanțe așa-zise textuale dintre versiunea biblică cuprinsă în ms. 45, respectiv *Biblia* de la București, și unele tipărituri ale lui Dosoftei. În numărul citat din *Cronica*, 1976, sînt confruntate 5 așa-zise concordanțe textuale, urmărindu-se paralel aceleași pasaje biblice în ms. 45, în *Biblia* din 1688 și în cîte una dintre următoarele două tipărituri ale lui Dosoftei : *Psaltirea de-nțăles* (Iași, 1680), respectiv *Parimiile preste an* (Iași, 1683) [4]. În reluarea aceleiași demonstrații, din *Note și variante*, la ediția de *Opere* ale lui Dosoftei, vol. I, filologul ieșean mai adaugă încă 2 exemple de așa-zise concordanțe textuale din aceleași lucrări [5], iar în articolul publicat în *Limba română*, 1985, altele 4 așa-zise concordanțe textuale între ms. 45, *Biblia* din 1688 și *Parimiile*, respectiv V. S. ale lui Dosoftei [6]. Dar toate aceste concordanțe «*textuale*» nu constituie dovezi peremptorii în favoarea tezei că Dosoftei ar fi tradus *Vechiul Testament* sau ar fi revizuit «*substanțial*» traducerea aceluiași text biblic făcută de N. Milescu.

Analizînd mai îndeaproape comparațiile pe care le-a făcut N. A. Ursu, constatăm că aceste sînt destul de concludente, dar nu în favoarea, ci împotriva tezei d-sale. Dacă, pe de o parte, apare cu evidență dependența strînsă (putem spune directă) dintre ms. 45 și textul *Bibliei* de la București, pe de altă parte — este foarte clară opoziția acestora față de textele lui Dosoftei. Singurele concordanțe

---

[1] Vezi art. nostru *Spătarul Milescu sau Dosoftei ? O problemă controversată de paternitate literară*, în LR, XXXV, 1986, nr. 3, §§ *2.4*, respectiv *2.5*.

[2] Virgil Cândea, *Rațiunea dominantă. Contribuții la istoria umanismului românesc*, Cluj-Napoca, 1979, p. 105—171.

[3] Herodot, *Istorii*. Ediție îngrijită de Liviu Onu și Lucia Șapcaliu. Prefață, studiu filologic, note și glosar de Liviu Onu. Indice de Lucia Șapcaliu. București, 1984, p. 590—597. Vezi și versiunea franceză a capitolului respectiv : Liviu Onu, *Concordances onomasiologiques dans les traductions de Nicolas Spathar Milescu*, în RESEE, t. XXIII, 1985, nr. 2, p. 137—145. Vezi și art. nostru. *Concordanțe lingvistice în traducerile spătarului N. Milescu*, în SCL, XXXVII, 1986, nr. 4 (în curs de apariție).

[4] N. A. Ursu, *Dosoftei necunoscut*, în *Cronica* (Iași), XI, 1976, nr. 6, din 6 februarie p. 5—6.

[5] Dosoftei, *Opere*, I, *Versuri*, Ediție critică de N. A. Ursu. Studiu introductiv de Al. Andriescu. București, 1978, p. 507—510.

[6] N. A. Ursu, *Din nou despre paternitatea primei traduceri românești a* ISTORIILOR *lui Herodot și despre revizia* VECHIULUI TESTAMENT *tradus de Nicolae Milescu*, în LR, XXXIV, 1985, nr. 1, p. 41—42.

care par a fi relevante dintre Dosoftei și ms. 45 sînt cîteva concordanțe de ordin lexical, nu textologic general. Dar asemenea concordanțe lexicale, în perspectiva traducerilor românești mai vechi ale *Psaltirii* și ale *Parimiilor*, sînt relevante nu pentru Dosoftei, ci pentru întreaga tradiție a traducerilor respective pe teren românesc.

Căci cel puțin *Psaltirea* a cunoscut o bogată tradiție în literatura de traduceri în limba română. De aceea, în această privință, noi apreciem că, în juxtapunerile lui N. A. Ursu, textele de referință trebuiau să fie mai numeroase. Drumul cel bun a fost ales încă de I. A. Candrea și chiar în legătură cu versiunile vechi românești ale *Psaltirii*. Studiind comparativ psaltirile românești (manuscrise și tipărite) din secolele al XVI-lea — al XVII-lea, el a relevat totodată relațiile dintre aceste psaltiri [7]. Cu privire la versiunea românească din *Psaltirea slavo-română* (nume sub care mai este cunoscută *Psaltirea de-nțăles*, Iași, 1680) a lui Dosoftei, Candrea demonstrează că aceasta se regăsește parțial în versiuni manuscrise din prima jumătate a sec. al XVII-lea [8]. Raporturile respective de filiație au fost aprofundate în cercetările mai noi [9]. Astfel, avînd în vedere versiunea *Psaltirii* pe care o transcriu ms. rom. 170 și 540 de la B.A.R.S.R., precum și *Psaltirea slavo-română* citată a lui Dosoftei și *Biblia* de la București, Alexandra Roman emite ipoteza, demnă de reținut, că N. Milescu, pentru textul *Psaltirii*, «*trebuie să fi cunoscut versiunea moldovenească manuscrisă și o va fi încorporat, prelucrînd-o, în traducerea* Vechiului Testament» [10]. Iar Ion Gheție, pe baza aparatului critic al ediției citate a lui I. A. Candrea, demonstrează strînsa relație de filiație între *Psaltirea Hurmuzaki*, *Psaltirea slavo-română* a lui Șerban Coresi (din c. 1588—1589) și *Psaltirea slavo-română* a lui Dosoftei. În stema filiației acestor psaltiri românești se include și o versiune manuscrisă, folosită atît de *Psaltirea* lui Șerban

[7] I. A. Candrea, *Psaltirea Scheiană comparată cu celelalte psaltiri din sec. XVI și XVII traduse din slavonește*. Edițiune critică. Vol. I. Introducere. București, 1916, p. XV—LXIX.

[8] *Op. cit.*, p. LXIV—LXV.

[9] În legătură cu psaltirile românești din sec. al XVII-lea, vezi în special : Mariana Combiescu, *Psaltirea de la Mehadia*, în LR, XVII, 1968, nr. 3, p. 259—268 ; Gh. Chivu, *Vechi psalmi românești din sec. al XVII-lea*, în LR, XXI, 1972, nr. 2, p. 145—154. Cf. Jon Papp, *Beiträge zum Studium des Altrumänischen*, în *Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache (Rumänisches Seminar) zu Leipzig*, III, 1896, p. 170—182 (în cadrul unor contexte paralele din *Psaltirea* de la Bălgrad, 1651, *Psaltirea Scheiană*, *Psaltirea* lui Coresi [1577] și *Psaltirea* din Biblia lui M. Luther, autorul stabilește un număr de serii sinonimice) ; Cornelia Cohuț, *Serii de snonime în psaltirile românești*, în *Omagiu lui Al. Rosetti*, București, 1965, p. 137—140 ; Atanasie Popa, *Versiuni vechi ale psalmului 50*, în *Mitropolia Banatului*, 1968, XVIII, nr. 7—9, p. 421—433 ; Mariana Constantinescu, *Versiuni din secolul al XVII-lea ale* Acatistului *și* Paraclisului Preciste-i, în SLLF, III, 1974, p. 231, 238.

[10] Alexandra Roman, *Psaltirile românești din secolele al XV-lea și al XVIII-lea, Probleme de filiație*, în LR, XXIII, 1974, nr. 3, p. 241. Tot aici, autoarea arată că : «*Dacă încorporarea versiunii moldovenești manuscrise în tipărirea lui Dosoftei este normală și nu necesită explicații suplimentare, alta este, în această privință, situația psaltirilor muntenești din 1688 și 1703. Pentru* BIBLIA *de la București putem avea în vedere împrejurarea că masiva tipăritură din 1688 a utilizat, neîndoielnic,* VECHIUL TESTAMENT *al moldoveanului Nicolae Milescu*». După cum a observat recent Aurelia Florescu și a avut bunăvoința să ne comunice, referirea la psaltirea munteană din 1703 trebuie corectată în felul următor. Alexandra Roman a consultat exemplarul de la B.A.R.S.R. de sub cota C.V.R. 139 A I—II, considerat încă de I. Bianu ca fiind *Psaltirea* tipărită la Buzău, 1703 (vezi B.R.V., I, p. 540—541). În realitate, exemplarul respectiv este *Psaltirea* de la Rîmnic, 1784 (descris în B.R.V., III, p. 295 : la B.A.R.S.R., sub cota C.V.R. I 480). În locul foii de titlu originare, care lipsește, a fost lipită (de cineva) foaia de titlu a *Psaltirii slavo-române* din Buzău, 1703 (ceea ce nu observase I. Bianu). Încît exemplele pe care Alexandra Roman le dă și le consideră ca fiind din psaltirea buzoiană de la 1703 sînt, de fapt, din psaltirea rîmniceană de la 1784, iar Grigore Rîmniceanul este tipograful acesei psaltiri, nu al celei din 1703. Confuzia respectivă nu modifică însă concluziile generale ale autoarei. Rolul ipotetice psaltiri românești din Buzău, 1703, în evoluția psaltirilor românești din sec. al XVIII-lea, îl deține, în fond, *Psaltirea* din Tîrgoviște, 1710. Cît despre *Psaltirea slavo-română* din Buzău, 1703 (descrisă în B.R.V., IV, p. 29—31 ; la B.A.R.S.R., cota C.V.R. 138 A), aceasta are psalmii numai în versiune slavonă ! Textele însoțitoare sînt însă în limba română (foaia de titlu, prefața etc.) sau bilingve (slavone + românești). Cf. Alexandra Roman, *Contribuții la problema unificării limbii române literare. În legătură cu edițiile românești din sec. al XVIII-lea ale* PSALTIRII, în LR, XXIII, 1974, nr. 1, p. 13—24. Eroarea cu privire la așa-zisa psaltire românească de la Buzău, 1703, a fost receptată și de alții. Vezi de ex. : Niculae Șerbănescu, *Trei sute de ani de la tipărirea la Iași a* PSALTIRII DE-NȚĂLES A SFÎNTULUI ÎMPĂRAT PROROC DAVID *de către mitropolitul Dosoftei al Moldovei. 1680 — 11 aprilie — 1980*, în *Biserica ortodoxă română*, XCVIII, 1980, nr. 11—12, p. 1170—1171.

Coresi, cît și într-o altă elaborare manuscrisă a *Psaltirii*, de mare circulație, din prima jumătate a sec. al XVII-lea [11].

Cunoscînd rezultatele generale ale acestor cercetări [12], N. A. Ursu încearcă să inverseze relațiile dintre *Psaltirea* lui Dosoftei și psaltirile manuscrise anterioare, din sec. al XVIII-lea, afirmînd : «*În realitate, după cum se poate observa la o mai întinsă și atentă comparație a textului* Psaltirii *din manuscrisele menționate* [13], *al celui versificat de Dosoftei și al celui în proză editat de el în 1680, autorul versiunii din manuscrisele mai vechi este fără îndoială Dosoftei. El este acela care a revăzut textul din* Psaltirea Scheiană, *din* Psaltirea Hurmuzaki *și din* Psaltirea *lui Coresi, confruntîndu-l cu originalul slavon și încercînd, cum dovedesc numeroasele glose și variantele textului menționate marginal, să găsească formulările cele mai adecvate și mai frumoase*» [14]. Afirmația citată nu are însă nici un suport documentar și nici nu poate fi demonstrată. Versiunea psalmilor din ms. rom. 170 și 540, citate mai sus, datează din prima jumătate a sec. al XVII-lea. S-a demonstrat că versiunea pe care o conțin ms. 170 și 540 reprezintă aceeași traducere a *Psaltirii* ca versiunea românească din ms. rom. 4818 de la B.A.R.S.R., manuscris care a fost realizat în Transilvania și care datează din anii 1637—1647 [15]. Este în stare N. A. Ursu să susțină că Dosoftei, confruntînd și un număr de versiuni românești anterioare, a tradus *Psaltirea* în românește, pe la vîrsta de 13—23 ani ? O asemenea răsturnare surprinzătoare a relațiilor dintre texte ca cea imaginată de filologul ieșean, se vede că are ca singură țintă : adăugirea unei noi aureole în jurul activității din tinerețe a lui Dosoftei, activitate total necunoscută. Iar declarația lui Dosoftei însuși, pe foaia de titlu a *Psaltirii* în versuri (Uniev, 1673), că lucrarea sa a fost «*cu lungă osteneală în mulți ani socotită și cercată prin svintele cărț*» nu dovedește nimic în acest sens, și nici «*faptul că numeroase cuvinte, expresii sau chiar fragmente de frază din textul verificat se regăsesc în textul în proză din manuscrisele mai vechi, nu în cel editat în 1680*» [16]. N. A. Ursu neglijează aici și cercetările (citate de noi mai sus) care dovediseră în mod convingător dependența *Psaltirii* lui Dosoftei din 1680 de psaltirile mai vechi, iar concordanțele dintre Dosoftei și acestea ne atestă în ce măsură prelatul moldovean a pus la contribuție psaltirile respective. Nu e lipsit de semnificație faptul dovedit de Mariana Costinescu, în 1973, că *Acatistul și Paraclisul Precistei*, tipărite de Dosoftei la Uniev în 1673, sînt prelucrări ale unor traduceri anterioare, mai ales din ms. rom. 540, citat mai sus, care conține și acea versiune mai veche a *Psaltirii* [17].

Bineînțeles că, nesocotind rezultatele unor asemenea cercetări, comparațiile și filiația stabilită de N. A. Ursu în problema reviziei traducerii lui Milescu sînt cu totul arbitrare.

Celălalt text tipărit al lui Dosoftei la care apelează N. A. Ursu în juxtapunerile sale, *Parimiile preste an* (Iași, 1683), se pare că a avut o tradiție ceva mai săracă în limba română. Înaintea tipăriturii lui Dosoftei cunoaștem o singură altă versiune românească : *Parimiarul* de la Brașov, manuscris de la începutul sec. al XVII-lea [18]. De asemenea, s-au mai păstrat două versiuni manuscrise de

---

[11] Ion Gheție, *Psaltirea Hurmuzaki și filiația Psaltirilor românești din secolele al XVI-lea și al XVII-lea*, în LR, XXVII, 1978, nr. 1, p. 51—57. Pentru psaltirile manuscrise la care se referă I. Gheție, vezi aici nota 13. Nu cu mult înainte, același autor, comparînd *Psaltirea slavo-română* a lui Dosoftei (Iași, 1680), cu *Psaltirea* lui Antim Ivireanul (București, 1694), a arătat că aceasta din urmă o reproduce pe cea dintîi «*cu foarte puține modificări*». Vezi Ion Gheție, *Baza dialectală a românei literare*, București, 1975, p. 330.

[12] Este curios că N. A. Ursu nu are totuși în vedere studiile citate mai sus al lui Gh. Chivu (vezi nota 9) și al Alexandrei Roman (vezi nota 10).

[13] Cu puțin înainte (la p. 399), autorul se referă la ms. rom. 170 și 540 de la B.A.R.S.R., la ms. III-34 de la Biblioteca Universității din Iași, la ms. 1709 de la Arhivele Statului, filiala Iași, și la fragmentul din copia de la Mehadia. Pentru ms. III-34, vezi Mihai Bordeianu, *Psaltirea românească de la Iași (Ms. III-34)*, în MMS, XLIX, 1973, nr. 11—12, p. 764—781 ; pentru ms. 1709, vezi Gh. Ghibănescu, *Un manuscript vechi românesc. Secolul al XVII-lea*, în *Arhiva*, XXI, 1910, nr. 4, p. 185—190 ; nr. 5—6, p. 211—219 ; G. Pascu, *O psaltire de Milescu ?*, în *Arhiva*, XXVIII, 1921, nr. 1, p. 85 ; iar pentru fragmentul de la Mehedia vezi art. cit. al Marianei Combiescu (sub nota 9).

[14] Dosoftei, *Opere*, I, *Versuri*, *ed. cit.*, p. 400.

[15] Vezi Al. Mareș, *Un text polemic românesc din prima jumătate a secolului al XVII-lea*, în LR, XX, 1971, nr. 6, p. 589—604 ; Gh. Chivu, *art. cit.* (vezi nota 9).

[16] Dosoftei, *Opere*, I, *Versuri*, *ed. cit.*, p. 400.

[17] Mariana Costinescu, *Versuri necunoscute ale lui Dosoftei*, în LR, XXII, 1973, nr. 2, p. 155—159.

[18] Al. Mareș, *Pe marginea unor opinii recente despre cel mai vechi Parimiar românesc*, în LR, XXV, 1976, nr. 1, p. 37—42 ; Ion-Radu Mircea, *O veche traducere românească : Parimiarul de la Brașov*, în LR, XXXI, 1982, nr. 6, p. 474—491.

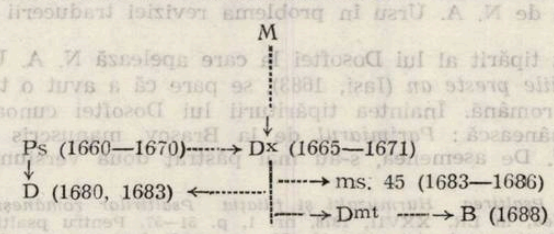
la sfîrșitul sec. al XVII-lea : ms. rom. *5025* și *5049* (fost *6094)* (ambele : copii din Transilvania), și trei versiuni manuscrise din sec. al XVIII-lea : ms. rom. 1317 (f. 63r—278r ; copie din Țara Românească, 1727), ms. rom. *1576* (f. 94r—141r ; copie din Moldova, de la sfîrșitul sec. al XVIII-lea) și ms. rom. *3052* (copie din Țara Românească, 1700), toate aflătoare la B.A.R.S.R. [19]. Cu toate importantele contribuții pe care le aduce Ion-Radu Mircea în studiul citat, pînă în prezent lipsește un studiu comparativ integral al dferitelor versiuni vechi românești ale *Parimiarului* și o cercetare asupra filiației lor. Nu este exclus să fi existat și alte versiuni (eventual traduceri) românești ale acestei cărți, înaintea versiunii lui Dosoftei, versiuni pe care acesta să le fi cunoscut și să le fi folosit, cum a folosit și versiunile românești vechi ale *Psaltirii.*

În lumina acestor fapte, se pune întrebarea dacă metoda practicată de filologul ieșean pentru a stabili sau a demonstra filiația textelor și, mai ales, dependența ms. 45 și a *Bibliei* de la București de textele lui Dosoftei — este cea mai adecvată. E suficient oare să ne mărginim numai la trei versiuni (Dosoftei, ms. 45 și *Biblia* de la București) ?

Este cît se poate de evident că, în situația dată, restrîngerea comparației la trei versiuni și limitarea ei numai la nivelul lexical generează teorii false asupra relațiilor posibile dintre cele trei versiuni.

Prin urmare, eroarea fundamentală comisă de filologul ieșean în problema ce ne interesează aici este tot de metodă.

2.1. În ipoteza avansată de N. A. Ursu, raporturile de filiație dintre ms. 45, *Biblia* de la București și textele citate ale lui Dosoftei *(Psaltire,* 1680 ; *Parimiile preste an,* 1683) s-ar prezenta ca în stema alăturată. Notăm aici prin *M* — traducerea *Vechiului Testament* de către N. Milescu, prin *Ps* — traducerea inițială a *Psaltirii* de către Dosoftei (de la care pleacă atît *Psaltirea în versuri,* 1673, cît și *Psaltirea de nțăles,* 1680) [20], prin D^x — traducerea lui Milescu revizuită (după N. A. Ursu) de Dosoftei [21], iar prin *D* — *Psaltirea de-nțăles,* 1680, și pasajele biblice din *Parimiile preste an,* 1683 [22]. În această concepție, ms. 45 de la Cluj-Napoca ar fi o reproducere a traducerii revizuite de Dosoftei *(D^x),* iar revizia dascălilor munteni *(D^{mt}),* care va fi reprodusă în *Biblia* de la București *(B),* ar fi grefată pe textul lui Dosoftei *(D^x).* În stema noastră, prin linii punctate am marcat relații ipotetice, iar prin linii continue — relații plauzibile.



Dacă revizia traducerii *Vechiului Testament* ar fi fost făcută de Dosoftei în anii cînd acesta a fost episcop de Roman (ceea ce înseamnă, mai precis, anii de după efectuarea traducerii de către N. Milescu, adică 1665—1671), așa cum susține N. A. Ursu, ipoteză care însă nu s-a verificat pînă acum, este clar că *D* și *B* vor fi pus la contribuție traducerea milesciană în revizia prelatului moldovean. Dar

---

[19] G. Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești.* [Vol. I.] *B.A.R., 1—1600.* [Vol. II.] *B.A.R., 1601—3100.* București, 1978—1983 ; Ion-Radu Mircea, *op. cit.,* rev. cit.

[20] Vezi Dosoftei, *Opere,* I, *Versuri, ed. cit.,* p. 400.

[21] Cf. Dosoftei, *Opere,* I, *Versuri, ed. cit ,* p. 510. («*La revizuirea textului* PSALTIRII *din traducerea* VECHIULUI TESTAMENT [făcută de N. Milescu], *el* [= Dosoftei] *a folosit și un text al său, la care lucrase încă din tinerețe*») ; vezi și p. 400.

[22] N. A. Ursu, *Dosoftei necunoscut,* rev. cit., p. 6 («PSALTIREA *în proză și* PARIMIILE *lui Dosoftei au la bază textul* VECHIULUI TESTAMENT *revizuit de el după traducerea lui Milescu, pe care l-a reprodus în tipăriturile respective ca* dintru ale sale»); Dosoftei, *Opere,* I, *Versuri, ed. cit.,* p. 507—510 ; N. A. Ursu, *Din nou despre paternitatea...* rev. cit., p. 41 ; idem, *O nouă ediție a primei traduceri românești a* ISTORIILOR LUI HERODOT, în *Cronica,* XX, 1985, nr. 8/(995), din 22 februarie, p. 5.

chiar şi în această ipoteză, este sigur că părţile revizuite din D^x aparţin într-adevăr lui Dosoftei, şi nu colaboratorului sau colaboratorilor săi ? Punem această întrebare, deoarece însuşi N. A. Ursu admite, mai nou, posibilitatea existenţei unor colaboratori în activitatea de traduceri a lui Dosoftei [23]. Fiind de acord cu N. A. Ursu că *«eventuala contribuţie a acestui prezumtiv colaborator este însă imposibil de determinat»* [24], punem şi a doua întrebare : oare această posibilă colaborare dintre Dosoftei şi diferiţi învăţaţi necunoscuţi l-a determinat pe N. A. Ursu să susţină teza paternităţii lui Dosoftei asupra traducerii *Istoriilor* lui Herodot, asupra copaternităţii (sau a contribuţiei lui *«substanţiale»* la traducerea *Vechiului Testament* din *Biblia* de la Bucureşti şi asupra paternităţii altor traduceri româneşti anonime ?

Dacă revizia traducerii *Vechiului Testament* (D^x) nu a fost făcută de Dosoftei, ci de altcineva (*«dascăli învăţaţi»*, fraţii Greceanu etc.), atunci, evident, paternitatea lui Dosoftei asupra pasajelor biblice din *D* nu mai poate fi susţinută. Pe de altă parte, prin nimic nu se poate dovedi că pasajele respective n-ar proveni din traducerea lui Milescu. Ceea ce se ştie sigur este faptul, demonstrat în mod convingător în cercetările mai noi (vezi, aici, § 2.), că *Psaltirea* din 1680 a lui Dosoftei este tributară traducerilor româneşti manuscrise ale *Psaltirii*, din prima jumătate a sec. al XVII-lea.

Iată deci că, în cazul cînd am admite, cu largă bunăvoinţă, intervenţia lui Dosoftei în elaborarea reviziei traducerii lui Milescu din *Vechiul Testament*, partea prelatului moldovean nu poate fi determinată nici măcar aproximativ (concordanţele lexicale parţiale, după cum am văzut, nu au valoare probantă).

Ceea ce nu se datorează întîmplării este faptul, relevat de V. Cândea, că presupusă intervenţie a lui Dosoftei în revizia traducerii menţionate a lui Milescu este trecută total sub tăcere de contemporanii şi urmaşii lui Dosoftei. În conştiinţa cărturarilor vremii, Milescu este socotit traducătorul *Bibliei* de la Bucureşti (de fapt al *Vechiului Testament*). Dimitrie Procopiu, în 1720, şi mitropolitul Gheorghe, în 1723, în mărturiile lor asupra acestui fapt, nu menţionează nicidecum eventuala contribuţie a lui Dosoftei. Pe bună dreptate se întreabă V. Cândea : *«Dar dacă aceşti cărturari, [...] aproape contemporani ai lui Dosoftei, erau atît de informaţi despre mişcarea culturală din Moldova şi Ţara Românească încît puteau menţiona un fapt inedit, ca traducerea biblică a lui Milescu (neamintit, cum ştim, în ediţia din 1688), de ce nu menţionează ei şi rostul, în această întreprindere, al lui Dosoftei, cărturar cu incomparabil mai multă notorietate în cultura românească a vremii, în care se atestase cu cîteva cărţi apărute sub numele lui ?»* [25].

Atîta vreme cît nu se poate dovedi imixtiunea lui Dosoftei în revizia traducerii lui Milescu [26], considerăm că în special erorile comune de traducere şi *«abaterile»* comune de la textul biblic existente în ms. *45* şi în *B* trebuie atribuite lui N. Milescu. Dacă admitem această atribuţie (şi nu vedem ce ne-ar putea împiedica), nu lui Milescu i se datorează particularităţile onomasiologice generale (şi comune) ale celor două texte ? Păstrarea unor asemenea particularităţi, mai ales a erorilor şi abaterilor de la textul biblic, este incompatibilă cu revizia *«substanţială»* a unui prelat bun cunoscător al limbii eline. Aparţinînd traducerii româneşti originare, erorile şi abaterile de la textul biblic, ca şi majoritatea celorlalte particularităţi ale translaţiei, s-au strecurat neobservate pînă în textul tipărit din 1688. Se confirmă astfel observaţia lui Al. Mareş [27], care comparînd cîteva versete biblice din autograful lui Milescu păstrat în *Codicele pribeagului Gheorghe Ştefan* cu textul corespunzător din *Biblia* de la Bucureşti (1688), constată că *«asemănările semnalate ar putea constitui un indiciu că reviziile la care a fost supusă traducerea* Vechiului Testament *în vederea tipăririi nu au schimbat prea mult din fizionomia „întorsurii" spătarului»* [28].

După noi filiaţia textelor în discuţie se prezintă astfel : traducerea de către N. Milescu a *Vechiului Testament (M)* a fost revizuită de către un învăţat muntean (M^{mtl}), al cărui text a fost apoi transcris «pe curat» de Dumitru din Cîm-

[23] Idem, *Din nou despre paternitatea...*, rev. cit., p. 32 şi 45 ; idem, *O nouă ediţie...*, rev. cit. («[Dosoftei] *La elaborarea ambelor lucrări* [i.e. : traducerea *Istoriilor* lui Herodot şi prima revizie a *Vechiului Testament* tradus de N. Milescu], *a putut avea, eventual, şi colaboratori, rămaşi în anonimat*»).

[24] Id., *Din nou despre paternitatea...*, rev. cit., p. 45.

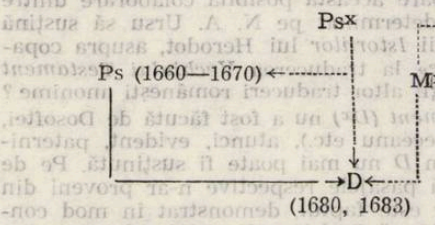
[25] V. Cândea, *op. cit.*, p. 169.

[26] Id. ib., p. 171.

[27] Al. Mareş, *În legătură cu o traducere românească a lui Nicolae Milescu*, în LR, XXVIII, 1979, nr. 3, p. 253—265.

[28] Id. ib., p. 264—265.

pulung-Muscel (între 1683—1686), în actualul ms. 45 de la Cluj-Napoca. Această versiune, revizuită apoi de alți dascăli munteni (frații Greceanu etc.) (M^{mt^2}), a stat la baza primei părți a *Bibliei* de la București *(B)*. În ceea ce privește textele lui Dosoftei *(Psaltirea de-nțăles* și *Parimiile preste an)*, acestea nu se pot întemeia decît pe traducerea inițială a *Psaltirii* de către Dosoftei *(Ps)*, pe unele traduceri



românești manuscrise din prima jumătate a sec. al XVII-lea ale, aceluiași text *(Ps^x)* și, eventual, pe o copie *(M^x)* a traducerii lui Milescu. Este exclusă atît ipoteza traducerii de către Dosoftei a *Vechiului Testament*, cît și ipoteza revizuirii *(«substanțiale»* sau sumare) a traducerii milesciene a *Vechiului Testament*.

În felul acesta, în mod automat se anulează ipoteza formulată de N. A. Ursu [29], după care prima revizie a textului tradus de N. Milescu ar fi fost făcută *«mai devreme»* decît data stabilită de V. Cândea : în aproximativ 1680—1683, nu între 1683—1686 [30].

Liviu ONU

OCTAVIAN GOGA – COLABORATOR LA «NUELUȘA»

Pînă a fi fixată în ediții critice definitive, opera marilor scriitori suferă un proces de metamorfozare ușor de închipuit, nu numai sub raport valoric, dar și sub acela al circulației textelor ca atare. Unele dintre ele sînt reeditate și comentate cu predilecție, altele stau încă ascunse, nerelevîndu-și toate sensurile și semnificațiile și așteptîndu-și mereu comentatorul ideal. Cu altele nu se întîmplă nici măcar atît : rămîn în continuare uitate, ignorate în pagini de reviste sau manuscrise, de unde urmează să fie scoase la iveală de către vreun cercetător scrupulos sau numai norocos. Nici măcar opera marilor clasici Eminescu, Maiorescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Macedonski nu s-a putut sustrage acestei situații, stînd mărturie pentru aceasta ediția jurnalului sau a scrierilor de tinerețe a lui T. Maiorescu, descoperirea unei traduceri necunoscute a lui Caragiale făcute pentru ziarul *Românul* din Arad, a unor colaborări neștiute de Macedonski, a unei poezii de tinerețe a lui Eminescu, *Asta vreu, dragul meu,* din revista pestană *Umoristul* din 1869 etc. Și în cazul lui Goga au fost semnalate unele poezii necuprinse de I. Bălan în recenta ediție de *Scrieri* a poetului și care nu figurează nici în *Bibliografia* care însoțește ediția. Iată că descoperim, acum, o publicație și o colaborare total necunoscută a poetului la una dintre revistele vremii, publicație total uitată și care restituie patrimoniului poetic al lui Octavian Goga cîteva poezii, dacă nu foarte frumoase, oricum relevabile sub raport artistic, și mai ales scrise într-un gen (umoristico-satiric) pe care el l-a utilizat doar tangențial. Se pune în evidență astfel o latură mai puțin bănuită a creației poetului mesianic, latură care accentuează, după părerea noastră, acel aspect al structurii sale artistice care vorbește despre *polivalența* registrului său tematic și interpretativ. E vorba, în concret, de colaborarea sa la revista «umoristică și satirică ilustrată *Nueluța»*, de la Budapesta, apărînd mai întîi ca supliment gratuit al revistei

[29] N. A. Ursu, *Dosoftei necunoscut*, rev. cit. ; idem, *Din nou despre paternitatea...*, rev. cit.

[30] V. Cândea,, *op. cit.*, p. 110—111.

Luceafărul, apoi ca revistă independentă sub conducerea unui comitet și avînd-l ca redactor responsabil pe *Ignotus*, alias Iosif Sceopul sau Șchiopul. Primul număr al revistei a ieșit de sub tipar la 1 ianuarie 1906 și cuprindea 24 de pagini. Pe lîngă o serie de colaboratori ocazionali, semnînd în general cu pseudonime (sub care se pot ascunde și cei din redacție !) precum *Ciriplic*, *Marion*, *Furnica*, *Zizi*, *Bi-bi*, *Pistrui* etc., avem de semnalat și o colaborare *sigură* a lui Goga la acest număr, prin prezența, în paginile revistei, a unui frumos *Sonet* semnat cu pseudonimul *Sisifus*, sub care știm că poetul a semnat în anii 1903—1904 mai multe poezii în coloanele revistei *Luceafărul*, iar ulterior și în *Țara noastră*. Sonetul are următoarea configurație :

Se scurge valea lină, cadențată,
O fișie de aur, lucitoare —
În liniștea apusului de soare
Doinind o doină de demult uitată...

Un vînt ușor adie prin răchite,
Pe mine mă cuprinde-o dulce jale...
Un șir de gîște albe vin pe vale,
Plutind pe valurile aurite...

Și cum îmi trec așa pe dinainte,
Un dor duios în piept mi se strecoară :
Nădejdi uitate, vechi iluzii sfinte...

Și-o taină veche parcă mă-nfioară :
Ah, vă cunosc... voi mi-ați venit aminte
Voi ideale dragi de-odinioară.

Probabil că acest număr este socotit «de probă», căci următorul, apărînd la 20 ianuarie 1906, poartă înscris pe copertă nr. 1—2, și nu mai este considerat gratuit și nici supliment al revistei *Luceafărul*, ci o revistă nouă, independentă, avînd redacție și preț de vînzare separat. Acest număr 1—2 reproduce din nou *Sonetul* amintit mai sus al lui *Sisifus*, căruia îi adaugă două *Cîntece* din cunoscutul ciclu folcloric al poetului, din care au mai apărut unele piese în *Luceafărul* și în *Tribuna* sibiană, sub genericul, mai adecvat, *Cîntece din frunză*. Cele de aici n-au fost preluate de nici una dintre ediții, poate și pentru că prelucrarea folclorică e minimă. Iată cum arată cele două *Cîntece* :

I

Mîndro, pentr-un sărutat
Tu te-ai pus și te-ai lăudat
Și la lună și la vînt,
Și mi-ai scos prin sat cuvînt,
Că-s om rău, în chip și fel,
Că-n mișel și că te-nșel !...

«Bădișor, doar ești fecior,
Ce-ți pasă de gura lor ? !
Vina-i, vezi tu, gura ta,
Că n-o știi apoi pe-a mea !»

II

Mîndruliță, cînd te-am prins,
Tu te-ai plîns, că prea te-am strîns
Și m-ai spus prin lunci la flori,
Și pe la privighetori ;
Și m-ai dat la toți de gol,
Că nu știu iubi domol !...

«Bădișor, doar ești fecior,
Ori ți-e teamă c-o să mor ? !
Strînge-ți numai strînsătu,
Nu te-nfrice plînsătu !»

În numărul următor, 3—4, același *Sisifus*, alias Octavian Goga, deschide un serial umoristic în versuri intitulat *Five o'clock tea la Madame Praporgescu*, din care au apărut patru secvențe sau «scene» în patru numere succesive. Autorul oferă aici cîteva situații comice versificate, exploatate mai puțin în direcția comică, cît mai ales în cea lirică. Cea dintîi relatează situația unui tînăr prins în plasa unei femei care face apologia nemăritișului. Lăsîndu-se sedus de idee, tînărul face imprudența ca, la o petrecere aniversară, să salute cu entuziasm ideile tinerei fete, fără să-și dea seama că face o gafă, devenind numaidecît «indezirabil» și apostrofat de amfitrioni, Rezultatul e că e dat afară. Dar să-l lăsăm pe erou să ne relateze el însuși întîmplarea :

Ziceai că-i mult mai fericită
O fată pînă-i încă fată,
Că baza fericirii nu e
De-a fi femeie măritată.

A cîtea ? N-o știu ! Lucruri d-astea,
Nici nu-i la modă să le spuni...
M-am dus s-o felicit. E simplu
Și-i datină doar din străbuni !

Că măritișu-i o sclavie,
Că toți bărbații sînt tirani,
C-ar face fetele mai bine,
Ca să-mpletească zeci de ani,

Și cum ajung, ea mă primește
Afabil, sînt poftit la masă,
Iar cînd era pe la friptură
Socot : o frază mai aleasă,

Cosițe albe, chică lungă,
Decît să fie măritate,
Că... Ei ! și te crezui în fine
Așa-i... Va fi avînd dreptate !

Sigur că n-a putea să-mi strice,
S-o potrivesc dar numai bine
Și cum îmi amintesc povața,
Ce-mi dai mata — mă scol în fine

Dar cum mi s-a-ntîmplat ca tocmai
Atunci — (era ca primăvara) —
Aleasa inimioarei mele,
Își prăznuia aniversarea.

Și-ncep : «Trăiască domnișoara !»
(Mesenii toți repet : «Trăiască !»)
«Și ani îndelungați de zile
Cosițe albe să-mpletească.

S-o ție Domnul fericită
Și să rămîie veșnic fată,
Că baza fericirii nu-i doar
Să fii femeie măritată !

Bărbatu-i numai o povară...»
Că măritișu-i o sclăvie,
Și vrei să știi ce-a fost în turmă ?
Pe scurt : m-au aruncat afară !

Madame ! Și acuma rizi ! Ei bine,
N-o neg, ai drept să rizi cît vrei ;
Dar cum rămîi cu adevăratul
Ce mi-i spuneai despre femei !

Secvența următoare este luată la un bal, unde doi tineri prieteni sînt frapați de tinerețea, grația și frumusețea unei tinere fete, pe care ne-o înfățișează la modul eminescian : *«Ne-am indemnat. Dar* dictum-factum */ Era o fată !... Ei, madame, / Să am penelul lui Murillo / Ori sfînta daltă chiar s-o am // A ne-ntrecutului Angelo / Și totuși n-aș ști să-ți vrăjesc / Făptura ei dumnezeiască / Ori chipu-i dulce îngeresc».* Amîndoi tinerii se îmbulzesc să-i solicite un cadril, dar evident unul e nevoit să rămînă pe dinafară : *«Firește — a dansat cu Titi / Căci eu gîndeam : „De ce-aș începe / Doar nici iubind-o n-ajung raiul, / Cînd „vice-versa" nu-l pricepe...!"»*

Serialul *Five o'clock tea la Madame Praporgescu* continuă cu scena certei dintre doi iubiți, pe motiv că el n-a dat curs invitației fetei de a participa la un festival în orașul ei. Tînărul e dus la studii *«departe»* (versul e caracteristic pentru lirica lui Goga) : *«Hehei ! Eram copil pe-atuncea, / Și dus la-nvățături departe... / Și n-o vedeam decît arare, / Și nu-i grăiam decît din carte»*), și motivul absenței sale se explică nu prin lipsa de interes, ci prin lipsa... banilor pentru biletul de tren : *«Madame ! Și ce crezi c-a fost cauza / Atîtor lacrime și jale / Vreo intrigă, ori d-alde astea ! ? / Aș,... N-am avut de tren parale !»* Interesantă aici nu e intriga în sine, căci Goga e lipsit în general de umor natural spontan, ci creionarea stării de neliniște adolescentină, cauzată de venirea primăverii :

Madame !... Un fluturaș albastru
Și-un firicel de viorea
Și cîntecul de ciocîrlie
Și-un ciripit de rîndunea,

M-au scos parcă de tot din fire
Și-mi vine, nu știu cum, s-aștept
Ceva frumos din cale-afară,
Și simt că-mi plînge ceva-n piept.

Dulos e dorul fericirii,
Venit să mă muncească iară ? !
(Mai știu și eu ? !... Afară-i soare !
Madame, madame, și-i primăvară !

Și fluturașul mic, albastru
Și firele de viorea
Și imnul sfînt al ciocîrliei
Și cîntecul de rîndunea,

Și murmuitul lin al văii
Și sălcile ce-nmuguresc
Și cer și soare, firea-ntreagă,
Se-ngînă tainic și doinesc...

Cea doină veșnic rizitoare
Și totuși veșnic întristată...
Mi-e dor, mi-e dor de nu știu cine,
Mi-e dor de-o dragoste curată.

Madame !... Și nu știu cum îmi pare
Prea strîmt pămîntul și îmi vine
Să zbor, să mă cufund în zarea
Nemărginirilor senine.

Și-n loc să sorb aicea ceaiul,
La mătăluță-n salonaș —
Să beau ambrozie divină
Încet, pe-un nor... c-un îngeraș !

Dar ah ! madame, zîmbești ironic
Și rizi, ei bine, nu-ți mai spun,
Căci iar îmi scoți mata și vîntul
Prin lume veste că-s nebun !

Majoritatea versurilor scrise de poet la această rubrică a revistei au aspect de cronică rimată, dincolo de care, dacă le scrutăm bine, descoperim un strat autobografic evident. Lectura corespondenței poetului și a volumului de amintiri a lui Oct. C. Tăslăuanu, *Octavian Goga* (București, Tip. Bucovina, 1939), ne pun pe urmele idilei trăite de poet, cu un an înainte (1905), cu Adelina O. Maior, nepoată de soră a lui Petru Maior, pe care a cunoscut-o în vara lui 1904, la Rășinari. Adelina Olteanu este cea care l-a învitat *în realitate* s-o viziteze acasă la Breasta, lîngă Tg. Jiu, după cum aflăm din scrisoarea din 2/15 nov. 1904 *(«aici trebuie neaparat să vii și d-ta la vară, sau în toamna viitoare»*. Sau : *«Dacă faci la anu vreo călătorie înspre Craiova, vara mea* [Lilil Vincenz — n.n.] *te va invita, desigur, să petreci cîteva zile la Breasta și-o să vezi atunci în ce frumos unghiuleț al României avui eu norocul să mă nasc»* etc. — *Octavian Goga în corespondență*, București, Editura Minerva, 1983, p. 343) și tot ea e cea care i-a făcut teoria «nemăritișu'ui», temă pe care s-a dus și o discuție, cu «replici» în versuri la *«Poșta redacției» Luceafărului* între *Tantal* (O. Goga) și *Caterina* (Adelina O. Maior), pseudonim luat de aceasta după *«patroana fetelor bătrîne»*, cum aflăm din scrisoarea din 2/15 ianuarie 1905 *(Ibidem*, p. 348). Refuzul Adelinei Maior de a continua idila începută cu poetul se datorează și diferenței de vîrstă dintre ei : ea

era născută în 1877, iar poetul abia în 1881 ! De aceea, ea socotea dragostea poetului mai mult un capriciu, o idilă trecătoare, decît ceva durabil. Cîştig de cauză a avut, din această pricină, chiar prietenul poetului, Tăslăuanu, care a cerut-o pe Adelina de soţie şi s-a căsătorit cu ea la începutul anului 1906. Goga a răbdat cu greu afrontul şi a făcut desigur ironii pe seama părerilor fetei despre nemăritiş, lucru pe care Tăslăuanu s-a simţit dator să-l pună la punct, cerîndu-i poetului în termeni cît se poate de violenţi să înceteze : «*Toate strategiile şi cartoforiile cu care vrei să înnegreşti sufletul bun, cinstit şi curat al unei fecioare căreia mai deunăzi îi aduceai smirna iubirii şi-a poeziei, sînt nălucirile minţii tale nesocotite [...]. Fecioara n-a minţit. Ea a iubit poetul, arta în tine, nu şi omul*». (*Octavian Goga în corespondenţă*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 330). Chiar şi povestea cu cadrilul este reală. Scena este povestită cu lux de amănunte de Oct. C. Tăslăuanu în cartea citată mai sus, aşa că noi n-o mai reproducem aici. După versiunea Tăslăuanu, atunci s-ar fi hotărît, de fapt, destinul legăturii lor, deoarece «*cadrilul al doilea, la balurile din Ardeal, era al îndrăgostiţilor*», arată memorialistul. El susţine acolo că poetul l-a rugat să renunţe la acesta în favoarea lui, dar Adelina n-ar fi vrut. Poezia lui Goga nu este altceva decît o relatare destul de fidelă a acestei scene, aşa cum sînt, de fapt, şi celelalte din serial. Detaşîndu-se de întîmplare, el tratează de-acum afacerea cu ironie sau cu nostalgie şăgalnică, nevoind să-i supere pe cei implicaţi, dar nici să-i cruţe de dragul adevărului. Iată deci cum o dramă pasională reală devine aici sursă şi motiv de poezie, ilustrînd, în acest fel, şi la modul liric, întîmplarea trăită de poet.

Dar nu numai Goga-poetul e prezent în coloanele *Nueluşei*, ci şi Goga-gazetarul. În această calitate, el deschide, în paginile revistei, un fel de rubrică de cultivare a limbii, plecînd de la ridiculizarea greşelilor celor mai supărătoare, curent întîlnite la colegii săi. E la mijloc şi o intenţie mai veche, mărturisită şi cu alte ocazii, şi practicată incidental şi în alte locuri. Într-o scrisoare către Ilarie Chendi, datînd cam din această epocă, Goga scria : «*Frate, e grozavă prăpastia între noi tinerii şi scriitorii de gazete de modă veche. Aştia scriu mizerabil*». (*Op. cit.* I, p. 97). Nu e mai puţin adevărat că şi printre tineri se numărau destul de mulţi gazetari agramaţi sau lipsiţi de chemare interioară. De aceea rubrica deschisă de el o va intitula *Ars scribendi. Sfaturile unui gazetar bătrîn către alţii mai tineri şi mai proşti decît el.* Ea e concepută sub formă de scrisori şi semnată *Styx*, un alt pseudonim cunoscut al poetului. În preambulul celei dintîi *Scrisori*, apărută în nr. 6—7 din 1906, se şi avertizează asupra scopului urmărit de autor : «*Străbunii noştri — odihnească-i Jupiter în urnele lor — aveau obiceiul să spună* : Ars longa... *Oamenii de astăzi înţeleg cuvintele acestea în sensul de a întinde „zamă lungă" din toate nimicurile, de a umfla băşicile de săpun, să fie cît mai mari şi mai multicolore. Şi asta e o greşală : te plictiseşti de la o vreme de atîta vorbă goală, şi arunci jurnalul la dracu. Asta nu va să zică „ars scribendi", ci un fel de „hai să vorbim nimica", vorba divilor urmaşi ai Caesarilor*». În acest mod se umple, după autor, spaţiul revistelor şi ziarelor transilvănene, fără ca naţia să prospereze cu ceva. Remediul ar fi întronarea adevărului, a bunei cuviinţe şi a simţului de măsură, căci «*morala*» preconizată de articol este aceasta: «*Gazetarii pot să „umfle" niţel lucrurile ca să apară mai interesante, dar să nu le umfle prea tare, căci pot să pleznească (lucrurile, bineînţeles, nu gazetarii)*».

Scrisoarea II şi *Scrisoarea III*, care urmează, reproduc texte autentice din gazetele vremii, pentru a le comenta şi ridiculiza sub raport stilistic şi lingvistic. În cele mai multe se lăfăie prostia şi crasa suficienţă, încît ele apar în ochii poetului drept o colecţie de «*stupidităţi*». Ceea ce-l face să încheie caragialian : «*Vezi, aşa se scrie o gazetă românească, aşa trebuie să se scrie !*» ; iar despre gazetar : «*iar tu scrii cele mai mari prostii, tragi leafa şi aprinzi a doua ţigară*».

În afară de aceste materiale, semnate cu obişnuitele pseudonime ale poetului, *Styx* şi *Sisifus*, mai există, în paginile revistei, şi alte poezii, articole şi note susceptibile de a fi atribuite lui. Cea mai mare şansă de a fi identificate o au versurile, deoarece nu deţinem pînă acum informaţii că ceilalţi doi redactori-colaboratori ai *Nueluşei*, Iosif Şchiopul şi Oct. C. Tăslăuanu, ar fi scris versuri. Cum revista se redacta în redacţia *Luceafărului*, e mai mult ca sigur că, în ceea ce priveşte partea poetică, Goga să fi avut rolul hotărîtor. Scrisorile celor

doi către poet dovedesc o insistență specială asupra atragerii sale ca prețios colaborator la *Nueluța*. Astfel, la 7/20 decembrie 1905, Tăslăuanu îi scria : «*Pentru revista umoristică*, Nuielușa, *trimite și tu ceva material. Sceopul e fericit că și-a văzut visul cu ochii și sper că vom reuși încetul cu încetul să facem din ea o bună revistă satirică. Aici am descoperit un desenator bun și-o să mai căutăm*» (*Op. cit.*, II, p. 437). La rîndul său, Iosif Șchiopul adăuga : «*Mîine își trimit* Nueluța, *în nădejdea că-mi vei scrie ceva*». (*Op. cit.*, I, p. 317). În acest context cred că putem atribui poetului și poezia intitulată *Muzei*, din nr. 6—7, semnată cu pseudonimul *Trubadur*, pentru care pledează și cursivitatea eminesciană a frazei (cu care Goga ne-a obișnuit în această etapă a creației sale), la care se adaugă și cîteva indicii de stil, caracteristice poeziei sale în general (deși e posibil ca poeziile de aici să fi fost scrise într-o etapă anterioară, dar nepublicate la *Luceafărul*, unde exigența poetului funcționa la parametrii cei mai înalți). Iată poezia :

Frumoasa mea cu ochi limpezi
Și cu obraji trandafirii,
Ce gînd ți-a dat povață astăzi
Să te apuci de poezii.

De-o vreme-ți picură în slove
Atîtea versuri mărunțele, —
Și suspinate și bolnave
Și șchioape, bietele de ele.

Eu înțeleg, tu ești plăpîndă,
Și degetele tale albe
Nu e mirare să greșească
În numărarea de silabe...

Îndreaptă-ți ochii-n altă parte,
Fermecătorii ochi căprii
Și lasă-mi mie mîngîerea
Acestei triste meserii.

Vai, lasă-mi mie-această silă
S-o trag cînd nu mă știe nime,
Cînd *Nueluța* mă provoacă,
Să-mi îngrădesc durerea-n rime.

Tu te apropie de mine
Cu zîmbetul senin pe buze...
Mai mîndre rime ca aceste
Nu mi-au dat cele nouă muze...

Și să-mi rămîi de-apururi muză,
Dar una te rog nu uita :
Că muzele sărută numai,
Dar nu scriu versuri, draga mea !

În aceeași ordine de idei, credem că îi putem atribui poezia *Dus pe gînduri* din nr. 1 al revistei, semnată *St.*, probabil prescurtarea de la *St(yx)*, a cărei atmosferă e în consens cu restul poeziei lui O. Goga. Nu e exclus să-i aparțină de asemenea epigrama *Unei frumoase* («*Cît de neagră-ți e sprînceana / Și gurița purpurie... / Taina farmecelor tale / Farmacistul doar o știe*») deoarece e semnată X., mod în care poetul a mai semnat în *Luceafărul*, inclusiv o epigramă dedicată lui D. Zamfirescu (*Duilirium*, nr. 14—15/1909).

Discuția asupra colaborării lui Goga la Nueluța credem că se poate extinde și asupra rubricii *O nouă direcție*, semnată *Niță Blegu* și *Niță Blazatu* (pseudonim în care putem recunoaște un nume mai vechi, folosit de poet în seria de foiletoane din *Tribuna* sibiană, intitulate *Din hîrtiile lui Niță*) și în care el dorește să ironizeze direcția modernistă din poezia transilvăneană, în special aceea reprezentată de Emil Isac, neagreat, după cum se știe, de cei de la *Luceafărul*. Acesta era autor al unor *Cîntece*, de unde ironia : «*D-sa este de părere că poezia noastră poporală, așa nudă cum este, nu se potrivește astăzi ca să fie introdusă în saloanele noastre, ci trebuie să i se dea o toaletă modernă*») și a unui volum de *Impresii și senzații moderne*, ironizat aici sub titlul *Impresii și depresii. File rupte dintr-un caiet întreg*. Replica lui Goga e hazoasă și ar merita un comentariu aparte.

Tot lui Goga credem că-i aparțin versurile poeziei de pe ultima pagină a numărului 10—12/1906, căci ele par a fi o continuare a unui «dialog» versificat, purtat în această vreme între poet și cumnata sa de la Timișoara, Lucia Cosma. Versurile se găsesc și în corespondența poetului, dar au fost publicate și separat sub titlul *Sospiri* de către Dan Smântânescu în volumul O. Goga, *Poezii inedite*, C.R., 1973, p. 98. Aluzia la «dialogul» lor ne confirmă ipoteza : «*Don Ramiro, Dona Clara, / Și-un smerit călugăraș / Pusu-s-au să cînte-n versuri / Un oraș fără „lămpaș“ // Don Rodrigo dus pe gînduri / Scrie aste mîndre rînduri : // Dona Clara, Dona Clara, / Precum aflu eu din foi, / Lampagiii sînt în grevă, / E-ntuneric pe la voi. // Fericiți îndrăgostiții / Fericiți, cum nici n-ai crede / Cînd își dau vreo sărutare / Nime-n lume nu-i mai vede*» etc.

Credem că tot ce-am spus aici e suficient de revelator pentru ca această publicație să intre de-acum înainte în circuitul bibliografic al operei lui Goga, iar respectivele poezii să-și găsească loc în noua ediție critică de versuri a poetului.

Mircea POPA

(Continuare din pag. 10)

Intîlnirea se cristalizează într-un fel de oximoron mai larg, care poate sta în exergă asupra acestei noi cărți de dragoste celebrînd, în chipul marilor cărți tradiționale, iubirea supremă, care învinge timpul și moartea. Iarna lui, «anotimpul palid», *și primăvara ei înflorită s-au găsit :* «În lumina înghețată s-au aprins trandafiri și garoafe». *Reunite, contrariile se strîng într-o tensiune aprigă, într-o neliniște în care se zbate setea de unitate și eternitate a cuplului despărțit vremelnic din vechea unitate originară. Prins între Thanatos-ul său iernatic și înflorirea primăvăratecă a Erosului celest, magul trăiește un sentiment acut al timpului ireversibil, resimțit, ca la Shakespeare ori Eminescu, ostil, dușmănos vieții, frumuseții și iubirii.* «Salamandra pestriță» (timpul) : «Mută și tristă, purtînd în ea plumbul pieirii speciei, / Trece din umbră în soare și iar în umbră. / Cînd o văd, simt un fior teluric...»

Il salvează însă un simț rar al absolutului iubirii, o forță puțin obișnuită de proiectare a ei în eternitate. Chiar în același poem citat, Cînd te doresc, *clipa de dragoste măsoară* «miile de milenii ale salamandrei», *printr-o dilatare enormă a intensității simțirii. Se adaogă însă la aceasta și o conștiință a naturii speciale a sentimentului trăit în plenitudine.* Mi-a apărut în vis un astrolog, *poemul spus cu un surîs ambiguu pe baze, traduce, cu inflexiunile sale aparent jucăușe, iubirea în semnificațiile ei superioare, de mit etern dăinuitor :* «... E mitul care vine din veac / Ca să pulе cunună unei iubiri cum puține au fost / Pe acest pămînt al scepticismului și deziluziei. / E mizeria înlănțuită de timp și fatalitate — // E mila cu care te ocrotesc zeii / Ca să poți totuși fixa cu semne și stihuri / Ceea ce-i etern în domnia-ta și aleasa domniei-tale. / Astfel veți pluti peste cascada trecerii anilor...». *Și ființa iubitei e investită cu secretele însemne ce așteaptă participarea la o altă ordine decît la cea comună, căci întîlnirea celor doi a avut valoarea unei* «sacre epifanii». *Magul o întîmpină rostind simboluri esoterice, interpretînd-o în contextul iubirii mitice :* «O, tu, lumină lină, / Hierogramă de stele, / *Subt arcul tău se înseninã* / Pustia rătăcirii mele : / Aurora ta m-a fulgerat» (Aparițiе).

Astfel, între timp și veșnicie, lirica înțeleptului se hrănește din alternanța continuă între reflexiunea încărcată de melancolia sfîrșitului și o bucurie fin senzuală, epurată de carnalitate, pe de o parte, și aspirația spre scoaterea iubirii de sub puterea timpului, pe de alta. Cu accente de Ecclesiast *sau de* Psaltire, *cel care și-a sfîrșit ucenicia pe* marile cărți *vorbește de caducitatea, de caracterul tranzitoriu al vieții, al lucrurilor omenești :* «Ca frunzele, ca aburii, / Ca viforele, ca veșniciile, / Trecem. / Ne pun stihiile / Fulgi și plumb în toate bucuriile ; / Lacrimile noastre a toate întristările / Ar putea covîrși mările, / Și trecem». *Dar îndată mișcă apriga sete complementară de eternitate, încercînd să învingă dușmănoasa stihie ireversibilă :* «Umbră dulce și vană, / Floare-n care stă viermele meu, / Ah ! lasă-mă să număr clipele, / Să fac eternități din ele, / Căci, mîni, toate își întind aripele / Să treacă dincolo de stele» (Vierme neadormit).

Și, printre mulțumiri și laude pentru dragostea hărăzită, în felul acelora din franciscanul Cîntec al soarelui, *răsunînd, bunăoară, precum cele din* Încă o primăvară, *printre înfiorări și premoniții ale sfîrșitului trupesc, cum sînt acelea din* O, inimă care te bucuri..., *din* Ivirea ta..., — *mereu vie țișnind de sub durere, conștiința sensului și imortalității. Îndrăgostit în eternitate, știutorul a primit iubirea ca pe o sacră ofrandă, știind din toate cărțile înțelepciunii că ea e puterea care mișcă universurile și chezășuiește nemurirea. Și scriind* cartea *propriei sale iubiri, pentru aleasa Daim, înțeleptul a trecut în ea, deopotrivă, cele ale pămîntului și ale cerului, încercînd să dureze punți între deșertăciunea clipei trecătoare și cerul veșnicei iubiri. Așa încît pînă și poemul final,* La Hanul Alinării, *vorbind de sfîrșit, întuneric, călătoria din urmă a celor doi îndrăgostiți, cuprinde o imagine revelatoare :* «Spre mine luneci ca o umbră fină, / Pășesc spre tine, mîna să-ți cuprind / Deasupra hrubei de lumină / E ora cînd luceferii s-aprind». *Hruba întunecată a hanului de unde se pleacă devine peșteră a luminoaselor epifanii, deasupra căreia strălucesc stelele re-nașterii. Sfîrșitul devine început și timpul reversibil.*

Înțeleptul și aleasa sa au plecat dintre noi pe marele drum al știutorilor. Nouă ne-a rămas o carte de iubire arzătoare care, citită cum se cuvine, intră în rîndul cărților de înțelepciune, încifrînd semnificațiile cele mai adînci ale sentimentului nestins «ca steaua Aldebaran».

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

Marin SORESCU

Bibliotecă de poezie românească

Frumoasele zile neluerătoare din juneţea unui faun îndrăgostit

Inginerul hotarnic în domeniul erotic a fost Conachi, trasînd un hotar fără de hotar. Din mantaua sa poezia românească de dragoste nu va ieşi niciodată de tot.

Dintre versurile scrise înainte de 1850, cele semnate de C. A. Rosetti (apărute, în volum, în 1843) îşi păstrează şi azi puterea de seducţie, prin sinceritatea simţirii şi neobişnuita fluenţă. Şi prin dogmatismul temei, ca să zic aşa, iubirea fiind considerată, fără echivoc, singura temă demnă de a fi cîntată, iar femeia, ţinta nobilă — şi destul de mobilă, chiar şi în timpul acela, deci pe vremea poştalionului şi înaintea maşinii cu abur — şi singura care merită «dedicaţiune».

Conachi era mai lipit de cîntecul de lume. Spitalul amorului, amenajat între timp în cine ştie ce fostă bolniţă zugrăvită cu sfinţi, începuse să-şi transforme gemetele în gungureli primăvăratice, ba chiar să cînte pe toate vocile, cu ferestrele date de perete. Anton Pann îşi va sufleca mînecile anteriului şi va ciuli urechea muzicală a peniţei sale de gîscă.

C. A. Rosetti e un spirit nou. El dă să introducă liedul nemţesc, dar îl va lăsa urmaşilor săi şi se mulţumeşte cu cantoneta, specie despre care face chiar cîteva aprecieri teoretice într-un articol «mai pe jumătate ciopîrţit de cenzură» : «Cantoneta dar avu şi ea timpii ei de glorii, pe cînd Menesri şi Truveri deschideau porţile cele mari şi grele ale castelelor cu un singur cîntec, şi Castelana le plătea cu un surîs dulce ; nu rîdeţi, domnilor ! un surîs de Castelană şi mai vîrtos de o Castelană frumoasă, pentru o inimă de poet este o plată mult mai mare decît gratificări şi ranguri pe care mulţi le cerşesc tăvălindu-se în ţărînă. Castelana dar le surîdea şi Castelanul, pentru că bărbaţii sînt mai prozaici, după un bun ospăţ le da uneori şi cîte un cal ; şi astfel Cantoneta ce venise pe jos, pleca călare. Ce timpuri şi ce cantonete !»

Semnul exclamării cade bine aici. Da, ce timpuri şi ce cantonete ! Greu de reînviat ! Autorul totuşi încearcă. N-am avut castele prea multe, din păcate, iar cele care supravieţuiseră, ca prin minune, erau mai toate umplute cu praf de puşcă şi vor sări în aer cam în această perioadă. (Distrugere de trecut istoric prin imprudenţă s-ar putea numi delictul. De altfel, ruinele vechi fuseseră cîntate toate.) În ce priveşte castelanele, deghizate în fel şi chip, ca însăşi viaţa, puteau, la o adică, face faţă asalturilor amoroase. Aşa se face că am recuperat experienţa medievală a trubadurilor, ajustînd-o totodată la cerinţele epocii şi «modernizînd-o».

C. A. Rosetti are, în această privinţă, merite mari. Era, se pare, un tip pasional, cu trăiri năvalnice şi cu două mari obsesii, care vor funcţiona însă prin eliminare : veacul şi sexul. «Astfel este veacul, nu e vina ta» şi «Astfel ţi-este sexu, nu e vina ta» *sînt refrenele celei mai cunoscute poezii ce ne-a lăsat :* A cui e vina ? *Mai întîi, adoraţiunea sexului frumos. E vorba de o stare lirică, într-adevăr, care mobilizează eul, îl pune pe picior de război. De apărare, bineînţeles, un război drept şi etern de apărare prin cucerirea inimii iubitei. Prin*

mulțumirea *din titlul volumului cred că trebuie să înțelegem și una estetică, realizată prin scris. Versul este o împlinire. Poetul care cîntă iubirea are satisfacția Creatorului, ale cărui ceasuri de mulțumire după geneză sînt amplificate la infinit. C. A. Rosetti este aproape un iluminat. Retragerea în contemplare — contemplarea «lucrului în sine», desigur, cu bucuria descoperirii de orizonturi eterne.*

Citindu-i versurile, nu știu de ce îmi vine în minte imaginea unui lan de floarea-soarelui, în plină explozie, cu schije de petale în felul celor pictate de Van Gogh, și aud scripca unui bondar june, amețit de lumină și ocru-oranj de polen pe aripi și pe mustăți.

Amator de parfumuri, nu numai franțuzești — fanariotismul întîrziat prin budoare trebuie să fi avut și virtuți aromatice, de lemn dulce, nu doar de lemn cîinesc —, cu nări senzuale și părul vîlvoi, C. A. Rosetti îmi apare ca un colindător laic, neaoș și vlăjgan, care în loc de covrigi și nuci se mulțumește cu bezele și ochiade. Are fantezie în promisiuni pline de energie și găteli : «Ți-aș fi gătit palate de marmură zidite. / Cu statue, cu ape, cristale diamant / Cu flori, cu păsărele în preajmă ocolite, / Te-aș fi muiat în aur, mătase, briliant ! // Mai moi decît zăpada, cînd cade moleșită, / Tapete așternute în veci ai fi călcat ; / În blonde catifele întreagă învelită, / Și patul tău de stofe de zefiri legănat !» *Blondele catifele, stofele legănate de zefiri, precum și palatele atît de repede și oriental zidite și împodobite, ca în* O mie și una de nopți, *arată disponibilități verbale infinite. Autorul crede în iluziile sale și pune artă, temperament în iluzionarea inspiratoarei, care, bineînțeles, pînă la urmă, trebuie să se arate «simțitivă» :* «Ș-atunci a te cătare de luxuri amorțită / D-atîta bogăție cu totul obosită / Ai fi lăsat-o-asupra-mi, frumos, blajin, ușor ; // Și mîna ta prin părul-mi plimbîndu-se în pace, / Mi-ai zice cu blîndețe : — „cît astea sînt sărace / Și fără de preț în ochii-mi pe lîng-al tău amor !“».

Nu-i rău, nici ca vers, nici ca revers. Totul a fost un vis care s-ar fi putut termina cu bine, un optativ pierdut — rămîne însă în mine cascada promisiunii lirice, murmurînd în ceea ce Eugen Simion numea inspirat «dimineața poeților».

Un îndrăgostit e irascibil însă și schimbăcios ca vremea cea de vară. Cînd mizeriile dragostei adie și ele, poetul ia notă, face gesturile de rigoare, în stil romantic. Se tînguie larg : «Români, iubiți pretieni, femei mult simțitoare, / Vă spui duioasă-mi soartă, ca să mă umiliți ; / Să-mi faceți de se poate, vro mică ușurare...» *Iar de nu, cere* «doar două lacrimi», *considerîndu-se* «o minge a soartei», *făcînd cruntă prinsoare cu sine în privința destinului negru :* «mă prinz că o să mor !»

Unele «sujete» *le* «trage» *din cîte-un* «romanț nemțesc». *Sînt alese tocmai acelea care se potrivesc temperamentului furtunos și gesticulației retorice. Cramponîndu-te într-o temă atît de delicată, precum* Femeia cea nobilă, *ajungi desigur repede la* Pierderea iluziii mele. *O parte din producție cultivă, preeminescian, decepția erotică. Eul jignit e cuprins de furie deopotrivă pe femei și pe veac și mînia smulge condeiului versuri satirice remarcabile :* «D-am fi bătrîni ca timpul, eu nu crez că se poate / Mai mult decît atîtea ruine să călcăm, / Și nu crez cum că crime, vînzări, prădări de moarte / Mai mari pot fi în lume, decît în care stăm ! — / Moneda și femeia pe oameni cîrmuiește, / Săracul și cinstitul e-n veci gonit de ei ; / Și muma-și vinde fiii, cînd preț mai bun găsește / Și fiii-și vînd chiar țara, părinți și Dumnezei ! / Virtutea stă în aur și cinstea-n nebunie ; / Frumos patriotismu cînd poate da folos» *etc.*

A avut tipografie, ca Ion Heliade-Rădulescu. (Se zice că a lui ar fi fost chiar mai bună). A avut discipoli, prieteni și dușmani, ca și acela. Calomniile «născute din gelozie» *nu i-au putut* «dărăpăna» *opera poetică, de care s-a dezinteresat. Mai mult rău i-au făcut lăutarii — dezrobiți în fine ! — și imitatorii, care i-au scos în evidență defectele, existente, desigur, nota melodramatică, spiritul pedestru și cantabil.* «Ceasurile» *conțin și poezii care se situează în afara efectului* Conachi, *ca să zicem așa :* Cămașa fericitului, Fracu meu, Ajunu dascălului Vilibald, *acesta din urmă un mic roman în versuri, după un* «sujet» *nemțesc. Eforturi notabile, contribuții la desțelenirea altor orizonturi și la șlefuirea versului românesc. Goga poate fi detectat, cu oarecare bunăvoință, în versuri ca acestea :* «La bunurile tale / Mă trage tu în cer / Din astă tristă vale / De trude și de ger ! / / Bătrînu-ți fiu, părinte, / De tot e obosit ; / O taică, taică sfinte, / Dă-i pace și sfîrșit ! // (...) Auzi-mi tînguirea, / Slăvite Dumnezeu ! / Mi-a obosit privirea / Dar îngeru-ți văz eu !...»

Cunoscător de limbă engleză, bineînțeles, are și merite de traducător (Manfred *de Byron).*

O ciudățenie a istoriei literare : după ce ajunsese stăpînul unui meșteșug remarcabil, autor cu ecou, C. A. Rosetti se lasă brusc de poezie. (Ediția din 1885, Scrieri din junețe și exiliu, *îngrijită de Vintilă C. A. Rosetti, cuprinde și «cîteva* poezii făcute mai în urmă», *dar ele au fost scrise tot în deceniul patru.) Caz rar în literatura noastră, unde nimeni nu se lasă de nimic niciodată. Nu știu ce rol va fi jucat soția, frumoasa scoțiană Maria Grant* («România revoluționară» *din tabloul lui Rosenthal). Cert este că menestrelul, după ce, furtunos, și-a răpit Castelana, a socotit capitolul cantonetelor încheiat, dăruindu-se în exclusivitate problemelor veacului. Înaintea lui Rimbaud, deci, introduce abandonul în lirică. Lăsarea baltă a chestiunii, fără explicații. Lipsa noastră cronică de colonii l-a făcut să rămînă pe loc. Continentul său exotic fascinant va fi politica. Societatea care proba cu un soi de beție a înnoirilor emoții tari (asociațiile secrete, apelurile către români, reformele lui Cuza, revizuirea constituției) l-a absorbit cu poftă, ca un tunel nou prin care trebuie să treacă o flacără mare albăstruie. Energia sa în mișcare s-a simțit bine, alături, sau în răspăr — mergea mai ales pe* contra *— cu alte energii vijelioase. Trecînd unele pe lîngă altele s-au înregistrat și fenomene de vacuum, atestînd viteza și forța. Aerul a vibrat, profund mișcat. Și atunci era un ev fierbinte, cu miezul lui devorator și vameș !*

Complexa personalitate a omului politic de prima mînă, care a jucat un rol important în frămîntările societății românești, de la revoluția din 1848 pînă la cucerirea independenței, la 1877 (actul proclamării neatîrnării fiind citit chiar de bătrînul luptător), nu poate face, desigur, obiectul unei analize în acest cadru limitat la dagherotipie critică.

Dacă cea mai mare parte din forța creatoare și-o va dedica Românului, *publicația de autoritate, poezia sa ar putea fi numită, cu titlul suplimentului gazetei,* Românul de duminică. *Frumoasele zile nelucrătoare din juneța unui faun îndrăgostit !*

C. A. ROSETTI

A CUI E VINA ?

Tu-mi ziceai odată cum că pîn' la moarte
Dragostea ta toată mie-mi vei păstra ;
M-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate,
Astfel merge lumea, nu e vina ta.

Cînd te-aveam în brațe, buza ta cea dulce
Roua fericirii pe a mea lăsa ;
Dar acum otravă și venin mi-aduce,
Astfel ți-este sexu, nu e vina ta.

Tu-mi ziceai odată : «ah ! al meu iubite,
Partea mea din ceruri ție ți-o voi da» ;
Toate sînt uitate, toate sînt perdute,
Astfel este veacul, nu e vina ta.

Aurul și slava îți goni amoru,
Și-ți văzui credința că în vînt zbura,
Ți-ai închis și rana, îți peri și doru,
Astfel ți-este sexu, nu e vina ta.

Cînd vărsași, știi, lacrămi, și-n genunchi la mine
Îmi ziceai : «o dragă, nu te voi uita !»
Mă uitași îndată, mort fui pentru tine ;
Vremea șterge toate, nu e vina ta.

Cinste și iubire, dragoste, credință,
Ieri jurai tu mie, azi cui s-o-ntîmpla ;
Nu cunoști iubire, nu simți pocăință,
Astfel ți-este sexu, nu e vina ta.

Dar cu toate însă, multa-ți necredință,
Inima-mi tot bate orcînd te-oi vedea ;
Înger ești în ochii-mi, sfîntă mult ființă,
Astfel e amoru, nu e vina mea !

CĂMAȘA FERICITULUI

Ascultă, împărate, cu multa ta răbdare,
Că-ți dăm o socoteală de greaua-nsărcinare
Ce tu ne-ai rînduit.
Am fost trimiși de tine, spre-a boale-i vindecare
Să-ți cumpărăm cămașa acelui om și care
În lume-i fericit.

Dorind să-ți facem slujbă și s-afli lecuire,
Umblarăm pretutinden', căutînd cu îngrijire
Cămașa ce-ai dorit.
Dar însă astă lume e haos de dorire
Și-ntr-însa nimeni nu e să n-aibă vreo mîhnire,
Să fie fericit.

Găsirăm pe un tînăr, frumos, cu bogății,
Dar însă vrînd să aibă și bună o soție,
Era nenorocit.
Colo plîngea un tată pe fii-so ce murise
Și ici jălea un altul că fii nu dobîndise
Și nu e fericit.

Dorea un altul tronul, și altul ce-l avuse
Și țara-și jăfuise, la alții o vînduse,
Plîngea că l-au gonit.
Un altul frumusețea, un altul poezia,
Un altul sănătatea, un altul bogăția,
Și nimeni fericit !

Credeam cu ăști tovarăși, pătrunși toți de mîhnire,
Că nu se află-n lume vrun om în fericire
Și ești nelecuit :
Dar însă dintr-o vale mergînd noi auzirăm
De bucium o cîntare și-ndat-nmărmurirăm
D-ast sunet fericit !

Acolo alergarăm. O cer ! ce frumusețe !
Trecea un riu printr-însa c-un murmur de blîndețe
Ușor și liniștit ;
Păștea o turmă pacinic, pribeagă prin văicește,
Și-n flori culcat, păstorul îl asculta și ele
Zicînd : e fericit !

—«Păstor, noi îi ziserăm, trăiești în sărăcie,
Ți-e turma foarte mică, să-ți dăm dar bogăție
Acilea am venit.
Cu noi vin' la-mpăratu, el va ca astă dată
Sărmanul și săracul, avîndu-l ca p-un tată,
Să fie fericit.»

— «Trăiască împăratul ! eu nu am trebuință,
Bogat sînt cu astă turmă și-n astă lăcuință
Sînt foarte mulțumit ;
Iubesc dumnezeirea, și-un cîine mă iubește,
M-adapă astă apă, o turmă mă hrănește,
Și sînt prea fericit.»

— «Curînd-curînd cămașa, că boala mă trudește !
Să-mbrac curînd cămașa, o ! frate, te grăbește,
Că sînt prea chinuit !»
— «Îți spunem, împărate, cu mare întristare,
Că n-are nici cămașă pe dînsul omul care
Să află fericit !»

FLUTURUL

Traducțiune

O, dragă flutur nenorocite,
Fugi de lumină că te-ai topit ;
De pildă ia-mă și vezi, iubite,
Tot de lumină că sunt pîrlit.

Deși cu moarte a ta iubire
Lumina-ți dragă mi-ți va plăti
Îți arde aripi, ochi și simțire,
Te face-în trude de a trăi.

— Praf și cenușă de m-aș și face,
Orb, făr' de aripi d-oi rămînea,
Tot în lumina ce mie-mi place
Cu o turbare eu voi cădea.

Decît în trude, durere mare,
Să-mi treacă viața, să mă topesc,
Doresc mai bine o-mbrățișare
Ș-apoi cu moartea să o plătesc.

ANTOLOGIE :

A cui e vina ?, Cămașa fericitului, Revederea, Femeia cea nobilă sau Pierderea iluziii mele, Vremea, Fluturul, Demisiunea la Amor.

BIBLIOGRAFIE :

C. A. Rosetti, Scrieri din junețe și exiliu, *tom. I—II, București, 1885. (Cuprinde și :* «Ceasurile de mulțumire, *a doua ediție, cu cîteva poezii făcute mai în urmă»*).
Gh. Cardaș, Poeții munteni pînă la Unire (1787—1859). *Antologie și studiu, Editura Librăriei „Universala" Alcalay & Co., Biblioteca pentru toți (1425—1430), București, f.a.*
«Patrie și libertate». Din poezia anilor 1840—1880, *Ediție îngrijită și prefațată de Constantin Măciucă, E.S P.L.A., Biblioteca pentru toți, vol. I, București, 1958.*

NOTĂ :

Versurile se reproduc din Patrie și libertate *(1958)* și Scrieri din junețe și exiliu (1885).

RESTITUIRI

O CONTRIBUȚIE LA INTERPRETAREA OPEREI LUI CARAGIALE

Cît de mult s-au schimbat, într-un timp relativ scurt, nu numai stilul, ci și metoda interpretării operei lui Caragiale, o dovedește și acest eseu, relativ recent, al lui V. Fanache*. Influența «noii critici» este vizibilă mai puțin în limbaj — criticul evită expresia tehnica și afectată —, cît în descoperirea și urmărirea unei scheme, care să cuprindă întreaga infrastructură a operei scriitorului nostru. Preocuparea nu merge spre descriptiv și cu atît mai puțin spre exhaustiv, ci spre esențialul semnificativ chemat să configureze un univers moral și spiritual. Foarte multe aspecte, laterale, sînt ignorate (în această perspectivă) cu bună știință. Criticul operează o selecție și procedează la o demonstrație. Ea este condusă cu claritate, pertinență și cu evidentă maturitate a expresiei.

Înlocuirea clișeelor începe chiar la nivelul «sociologic» unde s-au adunat, în timp, cele mai multe locuri comune : «lume, lume», amorfă, amestecată, neașezată, întîmplătoare, haotică unii ar defini-o «subdezvoltată» Caragiale, într-un text neamintit de critic, îi spune *«necrescută»),* turbulentă, pusă pe scandaluri și petreceri zgomotoase, unde confuziile, neînțelegerile și conflictele se țin lanț. Dar toate acestea sînt chiar efectele unei societăți încă neorganizate, nestratificate și neierarhizate, lipsită de tradiție și de deprinderea stabilității. Lumea lui Caragiale nu are încă stil, reflexe intrate în sînge, *«maniere».* V. Fanache nu întreprinde analize sociologice de tipul «sincronizare», «forme fără fond» etc. etc., ci doar o fenomenologie a unei lumi de adunătură, de «bîlci», care se sparge repede. Sîntem la stadiul cînd spiritul gregar începe să-și caute și să-și găsească unele puncte, inevitabile totuși, de raliere și convergență. Imagine nouă și, în parametrii fixați de critic, plauzibilă.

Poate și mai interesantă este viziunea morală : o lume exasperată, «nebună». «ieșită din țîțîni», «bolnavă», predispusă spre rătăcire tragicomică a minții, alienată, de un permanent dezechilibru interior. Formele par grotești, continutul este mai profund decît s-a bănuit. Numărul de «nebuni» este mare în opera lui Caragiale și chiar dacă, la acest capitol, influența lui Foucault (istoricul occidental al nebuniei) este evidentă, aplicațiile și analizele criticului sînt totuși personale. Avem de-a face, după noi, cu cel mai bun capitol al eseului și, într-un fel, chiar cu centrul său de greutate. De ce acest aspect «patologic», ca și celălalt «haotic-social» atrage — în perioada noastră — mult mai mult atenția decît altădată ? Proiectăm asupra operei propriile noastre experiențe și fantasme ? Sîntem mai sensibili în epoca actuală la fenomenul alienării sub toate formele sale decît în trecut ? Ipoteza este îngăduită. Analizele au acuitate și fără a fi insistente se dovedesc nu mai puțin exacte și concludente. Este limpede că față de lucrările sale anterioare V. Fanache a făcut un «salt», cum se spune, «calitativ».

Capitolul despre ironie, viața ca «mare comedie» și conformismul ironic, reașează interpretarea lui Caragiale în matca sa oarecum tradițională, dar cu o bună asimilare personală a conceptului «ironiei» și a implicațiilor sale literare. Se pune și întrebarea dacă atitudinea lui Caragiale față de eroii săi este numai ironică. Uneori ea este chiar feroce *(«îi urăsc, mă»),* dar atunci raportările la tipurile cla-

---

* V. Fanache, *Caragiale,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, 234 p.

sice de ironie (socratică, romantică) nu mai pot fi integral pertinente. Este singurul punct în care demonstrația lui V. Fanache nu ne-a convins integral (*«prea multă iubire pentru om»*, p. 219). Se pot aduce și mărturii biografice care contrazic formal această definiție generoasă.

Un eseu incontestabil inteligent și bine scris, deloc indigest, de o lectură profitabilă și stimulativă în toate compartimentele.

Adrian MARINO

CÎND S-A SCRIS «RĂSPUNSUL ÎMPOTRIVA CATIHISMUSULUI CALVINESC»?

Opera mitropolitului Varlaam al Moldovei, *Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc*, primul nostru text polemic *«redactat în limba română»*, tipărit la Tîrgoviște, la Mănăstirea Dealu, în 1645, care pune în lumină atît talentul literar, cît și erudiția teologică și patriotismul autorului, este readusă astăzi în circuitul cultural, cu mesajul său de acum trei sute patruzeci de ani, prin ediția întocmită de Mirela Teodorescu[1] la nivelul exigențelor actuale ale criticii filologice și lingvistice, oferindu-ni-se astfel posibilitatea lecturii și studierii unuia *«dintre cele mai vechi monumente literare originale românești»*.

Între aspectele discutate în *Introducerea* ediției Mirelei Teodorescu este și cel legat de *«Împrejurările în care a apărut lucrarea lui Varlaam»*[2].

Se arată că, în anul 1644, mitropolitul Varlaam al Moldovei s-a oprit, pentru scurt timp, la curtea domnească de la Tîrgoviște, *«cu treabe domnești și a nărodului»*. Domnitorul Vasile Lupu îi încredințase misiunea de a face parte din solia de împăcare trimisă în Țara Românească, la Matei Basarab[3]. Cu acest prilej, Varlaam l-a cunoscut pe învățatul cărturar Udriște Năsturel, care i-a făcut o adîncă impresie și care i-a prezentat, din biblioteca sa, *Catehismusul calvin* tipărit în Transilvania în 1642. Îngrijorat de conținutul lucrării, pe care a găsit-o *«plină de otravă de moarte sufletească»*, prilejuindu-i *«mare grije și multă scîrbă»*, mitropolitul moldovean a acționat cu promptitudine: *«Pentru care lucru îndată am chemat ș-am strîns săbor dintr-amîndoao părțile, și din Țara Românească și din Țara Moldovei»*.

Cînd anume a conceput și a scris mitropolitul Varlaam *Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc*, considerat a fi fost realizat *«într-un interval de timp destul de scurt»*[4], și cînd a avut loc convocarea *«săborului»* reprezentanților clerului din Moldova și Muntenia, care au discutat și aprobat textul *Răspunsului*, înainte de a fi tipărit în 1645, editoarea nu ne spune, după cum nici alți cercetători ai *Răspunsului* nu au reușit să precizeze pînă în prezent.

În cele ce urmează, vom căuta să dăm o dezlegare acestei întrebări, legată de importanța *Răspunsului* pentru istoria literaturii noastre vechi, ca și pentru istoria Bisericii Ortodoxe Române.

Anul 1644 a adus împăcarea temporară dintre domnii Țărilor Române extracarpatice, Matei Basarab și Vasile Lupu. Nu este o simplă întîmplare că împăcarea a fost realizată prin intermediul celor doi cărturari de frunte ai celor două țări: mitropolitul Varlaam al Moldovei și logofătul Udriște Năsturel, cumnatul lui Matei Basarab[5]. Cei doi patrioți și-au manifestat cu claritate, fiecare în felul său propriu, conștiința unității de neam a românilor, conștiință care trebuia să primeze față de neînțelegerile temporare dintre conducătorii politici ai celor două Țări Românești.

[1] Varlaam, *Opere. Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc*. Ediție critică, studiu filologic și studiu lingvistic de *Mirela Teodorescu*, Editura Minerva, București, 1984

[2] Pag. 8—12.

[3] *Istoria României*, vol. III, Editura Academiei, București 1964, p. 170.

[4] Varlaam, *Opere*, *ed. cit.*, p. 9.

[5] Dr. N. Stoicescu, *Matei Basarab*, București, 1982, p. 150.

Cu un an înainte de împăcarea dintre cei doi domni, în 1643, Varlaam tipărise *Cartea românească de învățătură*, care se adresa la *«toată semenția românească»*, fiind considerată un *«dar făcut limbii românești»*, vorbită de tot poporul român. *«Cu asemenea idei, Varlaam putea să medieze ușor împăcarea celor doi domni ai Țărilor Române»*[6].

Inițiativa pare să fi aparținut lui Vasile Lupu, presupunem la îndemnul mitropolitului Varlaam, care a fost trimis în noiembrie 1644 la Tîrgoviște *«cu treabe domnești și a nărodului»*[7].

Ca și mitropolitul Varlaam, învățatul Udriște Năsturel susținea în lucrările sale ideea unității poporului român, asociind *«neamul românesc»* cu noțiunea de *«limbă românească»*, așa cum o afirmă în prefața la *Evanghelia învățătoare* din 1642.

Aceasta este *«o dovadă certă că reprezentanții Bisericii și ai culturii din Țările Române extracarpatice luptau împreună pentru menținerea unității poporului român din cele trei țări românești»*[8].

Cu convingerea lor că fac parte din același neam, cei doi învățați au căutat prin toate mijloacele să alcătuiască *«actul de frăție»*, al cărui text însă nu ni s-a păstrat. Datarea tratatului de pace se poate face după relatarea misionarului Bandini, care spunea la 10 decembrie 1644 : *«mai ales <acuma> că s-a încheiat pacea între el <Matei Basarab> și principele din Moldova <Vasile Lupu>»*[9].

Ca semn al împăcării, cei doi voievozi au construit fiecare în țara celuilalt cîte o biserică : Matei Basarab a ctitorit în Vrancea biserica de la Soveja, numită și Dobromira (= *pace bună*), iar Vasile Lupu a zidit la Tîrgoviște biserica Stelea.

Pe lîngă realizarea *«actului de frăție»* între cei doi voievozi, încheiat în Tîrgoviște, nu cu mult înainte de 10 decembrie 1644, mitropolitul Varlaam va fi avut de îndeplinit, pe lîngă *«treabe a nărodului»*, și *«treabe domnești»*, care priveau direct pe Vasile Lupu.

Se știe că între 5 și 15 februarie 1645 a avut loc la Iași căsătoria fiicei lui Vasile Lupu, Maria, cu Ianusz Radziwill, marele hatman al Litvaniei, calvin, căruia îi murise în 1643 prima sa soție, Ecaterina Potocka, a cărei mamă, Maria, era fiica lui Ieremia Movilă, vară primară cu mitropolitul Petru Movilă, fiul lui Simeon Movilă, fratele lui Ieremia Movilă[10].

Mitropolitul Petru Movilă este cel care mijlocește recăsătorirea rudeniei sale, prințul Ianusz Radziwill, cu fica cea mai mare a lui Vasile Lupu, Maria, pentru care trimisese la Iași în ianuarie 1644 pe arhimandritul Leontin Szycik Zaleski să capete aprobarea lui Vasile Lupu, care i-a acordat-o[11].

Solemnitatea cununiei religioase a avut loc la 5 februarie 1645 în biserica Trei Ierarhi din Iași, oficierea slujbei fiind făcută de mitropolitul Petru Movilă, înconjurat de un mare sobor de clerici, cînd a rostit pentru cei doi soți un *Cuvînt duhovnicesc*, cu îndemnuri părintești asupra purtării lor în viața cea nouă, cu citate din Scriptură, potrivite cu taina nunții. *Cuvîntul* a fost rostit cam o treime la început în limba polonă și restul în limba română ; mai apoi mitropolitul Petru Movilă îl va traduce în limba polonă și-l va publica într-o broșură în tipografia sa din Kiev, o ediție dedicată lui Ianusz Radziwill și altă ediție lui Vasile Lupu. Cuvîntul va fi tradus și în slavă și cuprins apoi în *Trebnicul* său tipărit la Kiev[12].

La celebrarea căsătoriei au participat soli din partea patriarhului de la Constantinopol, Partenie al II-lea (1644—1646, 1648), a regelui Poloniei, a electorului de Brandenburg, Frederic Wilhelm (1640—1688), a ducelui de

[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem, p. 151.*
[8] *Ibidem.*
[9] *Călători străini despre Țările Române*, vol. V, București, 1973, p. 306.
[10] *Ibidem*, p. 643.
[11] *Ibidem* ; Hurmuzaki, *Documente, Supliment*, II—3, p. 3—6, cu scrisorile lui Vasile Lupu din martie 1644 și ale lui Petru Movilă în vederea căsătoriei domniței Maria, în martie 1644, Vasile Lupu îi scria lui Petru Movilă că a trimis soli la principele Ardealului, Gheorghe Rakoczi, ca să-l îmbuneze, căci bătrînul principe ar fi dorit pe domnița Maria ca soție pentru fiul său. La turci trimisese pe boierul Catargiu cu daruri, ca să adoarmă bănuielile lor pentru această căsătorie, să nu bănuiască o alianță cu Polonia.
P. P. Panaitescu, *L'influence de l'oeuvre de Pierre Mogila, archevêque de Kiev, dans les Principautés roumains*, Extrait des *Mélanges de l'Ecole Roumaine en France, V, 1926*, p. 7. 14—15 ; N. C. Bejenaru, *Misiunea lui Leontin Zaleski și căsătoria fiicei lui Vasile Lupu cu Janusz Radziwill*, în *Revista Critică*, I, 1927, p. 222—225.
[12] P. P. Panaitescu, *Petru Movilă și românii*, București, 1942, extras din *Biserica Ortodoxă Română*, anul LX (1942), Nr. 9—10 ; Idem., în *Contribuții la istoria culturii românești*, București, 1971, p. 588—595 ; Textul și traducerea *Cuvîntului duhovnicesc* la G. Mihăilă, în *Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi*, București, 1972, p. 183—227

Kurlanda, Iacob Kettler (1642—1682), cumnatul marelui elector Frederic Wilhelm, a principelui Transilvaniei, Rakoczy, solul Ioan Kemény, viitorul principe al Transilvaniei, însoțit de Acatiu Barcsai și Ștefan Mariaș, cu suita lor. Din partea lui Matei Basarab, din Țara Românească, au participat soli, cum scrie în *Cronica* sa Miron Costin : *«Ștefan, mitropolitul Țării Muntenești, și Radul <Cocorăscu> logofătul și Diicul <Buicescu> spătariul, că să împăcasse amu domnii între sine»* [13]. Pe lîngă soli participau și *«ca la 2000 de călăreți și pedestrași»* [14].

Menționăm că mitropolitul Țării Românești în 1645 a fost Teofil (1636—1648), fost episcop la Rîmnic. Ștefan era episcop la Buzău (1637—1648), care îl va fi reprezentat pe mitropolitul Teofil [15].

Oaspeții la nuntă au fost invitați în mod special de Vasile Lupu prin soli trimiși de la Iași. Invitația adresată lui Matei Basarab se va fi făcut de delegația în fruntea căreia s-a aflat mitropolitul Varlaam, care a încheiat *«actul de frăție»* între cei doi voievozi, cu puțin înainte de 10 decembrie 1644. Presupunem că și aceasta a fost misiunea de îndeplinit a mitropolitului Varlaam la curtea lui Matei Basarab, cum spune el : *«Pentr-aceea, iubiții miei fii, tîmplîndu-mi-se estimp în părțile Țării Românești, cu treabe domnești și a nărodului, în Tîrgoviște»* [16].

Mitropolitul Varlaam a avut acum și un motiv personal, ca din partea lui să invite la Iași și pe ierarhii din Țara Românească și împreună să ia atitudine în sobor imediat împotriva *Catihismusului calvinesc*, carte pe care el a aflat-o *«plină de otravă de moarte sufletească»*, ce amenința unitatea de neam a românilor, prin pierderea credinței lor ortodoxe.

Din delegația sosită la Iași din Țara Românească a făcut parte un singur ierarh, cum menționează *Cronica* lui Miron Costin, episcopul Ștefan al Buzăului. Mitropolitul Teofil nu va fi participat, fiind poate înaintat în vîrstă, iar Ignatie Sîrbul al Rîmnicului (1636—1653) nu a participat nici el. Episcopul Ștefan a fost cel care a participat în sobor alături de mitropolitul Varlaam, care a prezidat soborul, ca și, desigur, de episcopul Anastasie al Romanului (1644—1658) și de Ștefan (c. 1644 — c. 1646) al Rădăuților, mai puțin probabil de Gheorghe al Hușilor, care s-a retras la începutul anului 1645.

Nunta fiicei lui Vasile Lupu, cum o descrie Eberhard Werner Happel, a durat între 5 și 15 februarie 1645 și *«Ospățul de nuntă fusese pregătit <cu o strălucire> mai mult decît regească, încît nici cel mai mare suveran nu s-ar fi putut rușina de el...»* [17].

Soborul ierarhilor, pentru discutarea și aprobarea *Răspunsului împotriva Catihismusului calvinesc*, alcătuit de mitropolitul Varlaam, va fi avut loc atunci, *în cursul lunii februarie 1645, probabil după 15 februarie*.

Se mai pune însă și întrebarea : cînd l-a redactat mitropolitul Varlaam ?

Cuvîntul de origine latină întîlnit în *Răspuns* (p. 186), și folosit și astăzi în vorbire, *estimp* (lat. *istum tempus* = anul acesta) ne poate călăuzi în lămurirea întrebării puse [18].

Cum *«actul de frăție»* între cei doi voievozi a fost încheiat la Tîrgoviște cu puțin înainte de 10 decembrie 1644, înseamnă că mitropolitul Varlaam și-a redactat *Răspunsul* în cursul lunilor *decembrie 1644 și ianuarie 1645* (socotind anul bisericesc începînd cu 1 septembrie), așa cum se înțelege din afirmația sa : *«tîmplîndu-mi-se estimp în părțile Țării Românești, cu treabe domnești și a nărodului, în Tîrgoviște»* (s.n.).

Considerăm că de *Răspunsul săborului a doao țăr<i>»* nu va fi fost străin nici mitropolitul Petru Movilă, participant la celebrarea cununiei religioase a fiicei lui Vasile Lupu, și ne explicăm, în plus, influența *Mărturisirii*

[13] Miron Costin, *Opere*, I, Ed. P. P. Panaitescu, 1965, p. 107 ; *Călători străini*, cit., p. 647.

[14] Iános Kemény, în *Hronica Românilor* lui Gheorghe Șincai, vol. III, București, 1969, p. 61 ; *Călători străini*, cit., p. 135—138.

[15] Eroarea din *Cronica* lui Miron Costin e trecută și în *Călători străini*, cit., p. 647, nota 79, ca și la Dr. Nicolae Stoicescu, *op. cit.*, p. 152, și la N. Iorga, *Istoria Bisericii Românești*, ed. a II-a, 1929, vol. I, p. 312.

[16] Varlaam, *Opere, ed. cit.*, p. 186.

[17] *Călători străini*, cit., p. 647 ; Căsătoria principelui Radziwill cu domnița Maria, fiica lui Vasile Lupu, este cuprinsă în lucrarea lui Eberhard Werner Happel (1647—1690), *Historia Modernae Europae eine Historische Beschreibung des Leutigen Europa*. Ulm, druckt und verlegts Matthaeus Wagner, 1692.

[18] Mirela Teodorescu nu reține cuvîntul respectiv între cuvintele *«formate în limba română de la cuvinte latine»*, p. 149—150 ; 158—159. Adăugăm despre cuvîntul *«efesei»* (p. 185, 196, 197), că trebuie întregit *«efeseni»*, ca și *«colosei»*, care a fost întregit corect *«coloseni»*.

ortodoxe a lui Petru Movilă care se întîlneşte în *Răspuns*. Nu putem crede ca mitropolitul Varlaam să nu-i fi făcut cunoscut *Răspunsul* său, deja întocmit, înainte de a-l supune în sobor, şi mitropolitului Petru Movilă, aflat atunci la Iaşi, şi care, la 6 februarie 1645, dispunea prin act scris cu privire la unele moşii ce le avea în ţară cu drept de moştenire de la părinţii săi, pentru *«satul Oschlibul, ca să-l stăpînească Pătraşco Ciogole logofătul»* [19].

Dacă mitropolitul Petru Movilă se interesa de unele moşteniri la Iaşi, cu atît mai mult nu va fi putut să fie străin de o problemă atît de acută, în materie de credinţă ortodoxă, pentru cele trei ţări româneşti, al căror apărător şi sprijinitor el era; presupunem de aceea că şi mitropolitul Petru Movilă va fi participat la «săborul» din Iaşi pentru aprobarea *Răspunsului*.

Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc, discutat şi aprobat la Iaşi în sobor, va fi fost adus la Tîrgovişte, credem noi, de episcopul Ştefan, care îl va fi înmînat mitropolitului Teofil, fiind încunoştiinţat de el atît voievodul Matei Basarab cît şi Udrişte Năsturel, care va fi făcut şi unele intervenţii în text, cum o arată muntenismele lui. Cu aprobarea şi concursul lor, *Răspunsul* a fost tipărit la Mănăstirea Dealu în curînd şi difuzat apoi în Transilvania.

Soborul sau sinodul ierarhilor celor două ţări româneşti, prezidat de mitropolitul Varlaam la Iaşi, în cursul anului 1645, presupunem, în cursul lunii februarie, de la care nu avem păstrat vreun act, ci doar hotărîrea ce a luat-o prin alcătuirea *Răspunsului* şi tipărirea lui, are importanţă istorică şi prin faptul că este primul sinod al Bisericii Ortodoxe româneşti întrunit în probleme de apărare a credinţei ortodoxe. Pentru întrunirea soborului sau a sinodului ierarhilor celor două ţări româneşti nu s-a cerut aprobarea Patriarhiei din Constantinopol şi hotărîrea sinodului nu a fost supusă aprobării Patriarhiei ecumenice, de care ierarhic erau dependente cele două Biserici din Ţările Române. Soborul sau sinodul prezidat de mitropolitul Varlaam a activat ca independent, autocefal. Este unul din momentele importante de afirmare a autocefaliei Bisericii Ortodoxe Române din secolul al XVII-lea.

În general se afirmă că primul sobor sau sinod care a avut loc pe pămîntul românesc în materie de dogmă creştină a fost cel din toamna anului 1642, de la sfîrşitul lunii octombrie, de la Trei Ierarhi din Iaşi, pentru cercetarea şi îndreptarea *Mărturisirii de Credinţă* a lui Petru Movilă.

Cum a arătat prof. Al. Elian, soborul de la Iaşi este numai o *«conferinţă teologică»*, la lucrările căreia nu a asistat nici unul dintre ierarhii moldoveni, *«cum greşit mai cred încă unii cercetători, pentru că nu a fost vorba decît de ceea ce am numi azi o reuniune de experţi în probleme în care erau direct interesate numai cele două părţi: Chievul şi Constantinopolul»* [20].

În momentul cînd în joc au fost interesele Bisericii Ortodoxe Române, şi cu ele în joc şi interesele de existenţă ale întregului neam românesc, mitropolitul Varlaam al Moldovei este cel care dă semnalul de alarmă şi mobilizează în apărare ierarhii din Ţara Românească şi din Moldova. Meritul mitropolitului Varlaam pentru Biserica Ortodoxă Română, pentru cultura românească şi pentru apărarea drepturilor poporului român la existenţă este epocal la vremea sa şi l-au impus ca pe unul dintre marii patrioţi şi oameni de cultură teologică din secolul al XVII-lea, motiv pentru care în 1639 fusese propus, alături de alţi doi candidaţi, la scaunul Patriarhiei ecumenice din Constantinopol, caz unic în istoria Bisericii româneşti.

Teologul cult a fost dublat şi de un mare talent literar şi de o fierbinte inimă, care n-a încetat să bată, cît a trăit, pentru poporul român, aşa cum o dovedeşte, alături de *Cazania* sa din 1643, şi *Cartea carea să cheamă Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc*, scrisă în Moldova *în cursul lunilor decembrie 1644* şi *ianuarie 1645*, şi tipărită în Ţara Românească la Mănăstirea Dealu în 1645, pentru cei *«cu noi de un neam român, pretutindirea tuturor ce să află în părţile Ardealiului, ce sînteţi cu noi într-o credinţă...»*

I. IONESCU

[19] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 20.

[20] În prefaţa la *Mărturisirea de Credinţă a Bisericii Ortodoxe* — 1642, Bucureşti, 1931, p. 7. Noi considerăm că «soborul de la Iaşi» din 1642 a fost un sinod şi vom reveni cu precizări.

GIB. I. MIHĂESCU : «PE DUNĂREA ROMÂNĂ» *

Puțin mai sus de Baziaș, apele Dunării devin graniță românească. Fluviul, de curînd sporit prin tributul Tisei, al Savei și al Dravei, a dobîndit proporții impunătoare. Micul vas alb înaintează firesc în această desfășurare de albastru și verde, pe care bătrînul fluviu, malurile scăldate în bucuria primăverii și cerul limpede o risipesc în fața ochilor fermecați de atîtea daruri gingașe și încîntătoare.

Alunecăm o dată cu dimineața și cu toate cîte ne înconjoară, încununate de aceeași lumină și strălucind de aceleași culori.

În jos de Drencova dăm de adevărate defileuri. Dunărea se îngustează, bubuie înfundat croindu-și drum, pentru ca dintr-o dată să se dezlănțuie în largi bulboane. Matca i se gîtuie de cîteva ori, pînă cînd, brusc, se destinde, clocotul încetează, valul parcă încremenește, vaporul pare să plutească pe-un mic lac elvețian. Imprejurimile muntoase întăresc această impresie. Pitorești bărci de pescari taie calea neabătută a vasului. Uzinele de cărbuni de la Cozla se profilează aspre la orizont. Pe marginile fluviului și ale băților, care se întind de-a lungul lui, se înșiră satele, cu zidurile lor albe și acoperișuri țuguiate.

Dar malurile se tot ridică și-apropie, apa se tot adună și șopotul ei pune stăpînire pe auzul nostru.

Emoția ne gîtuie. La Cazane vaporul pătrunde în strîmtoarea apei, între doi pereți de piatră. Lupta marelui fluviu cu lanțul muntos atinge punctul culminant. Nu e vorba de-un șuvoi care se strecoară printre stînci despicate de cutremure ori de trăznet, ci de o matcă solidă care se statornicește de-a lungul a zeci de kilometri, străpungînd zidul de stîncă și straturile compacte ale unui munte puternic, pe care frămîntările soartei i l-au ridicat în drum. Din ce în ce mai stăpîn, fluviul pătrunde între maluri drepte, scormonind cu îndîrjire adîncimile ascunse : culoarea și zgomotul sînt ale oțelului topit. Menghina de piatră îl străpunge, îl gîtuie, îl sfidează ; cu toate acestea, ciuruit de asalturi metalice, muntele se retrage, se dă la o parte.

Deși deznodămîntul îl cunoaștem, urmărim încrîncenarea cu teamă și, deși știm dinainte de partea cui va fi izbînda, parc-am vrea totuși, ca și cum n-am bănui nimic, ca apa care ne duce să biruie și ca, o dată cu ea, să ieșim la liman : ceea ce se și întîmplă, după cum sîntem înștiințați de pilotul Comisiei dunărene, de a cărui prezență abia acum ne dăm seama.

Tot el ne asigură că, fără a le putea descifra de la distanță, vom trece prin fața înscripțiilor romane de pe tabla lui Traian, **care se găsește pe malul sîrbesc, deasupra drumului legiunilor, săpat în stîncă. Nu e de altfel nevoie să le citim pentru a ne da seama că, dincolo de orice înțeles exterior, mesajul subteran și**

---

* Cu satisfacția pe care, de fiecare dată, ne-o prilejuiește descoperirea unor prezențe ale culturii noastre în publicații internaționale se cuvine a fi semnalată și colaborarea unui însemnat număr de personalități românești la structurarea sumarului unui volum ca *Le Danube, sa mission économique et civilisatrice dans l'Europe centrale et orientale* (limba adoptată de toți semnatarii este franceza), editat cu concursul oficial al Comisiei Internaționale a Dunării și al guvernelor țărilor riverane, la Viena (Wirtschftszeitung-Verlag-gessellschaft MBH), în anul 1933.

Grație poziției sale geografice, ponderea României în politica dunăreană era de mult recunoscută. Comisia Europeană a Dunării ființa încă din 1856, în urma Tratatului de la Paris ; se știe că ulterior, Tratatul de la Berlin (1878) a acordat Austro-Ungariei un rol precumpănitor în regularizarea navigației fluviale, ceea ce a stîrnit în presa românească a vremii un curent de opinie defavorabil, o rezistență, de care gazetarul Mihai Eminescu, autorul unor vehemente articole pe această temă, în *Timpul*, nu era străin. După primul război mondial, o serie de acorduri și tratate diplomatice au stabilit internaționalizarea Dunării, sub administrarea unei *Comisii* (1920), compuse din reprezentanți ai tuturor statelor riverane, dar și din exponenți ai «marilor puteri», țări nerivelrane, care, în 1856, constituiseră Comisia Europeană și anume : Anglia, Franța și Italia. Sediile de lucru ale Comisiei Internaționale urmau să fie schimbate din cinci în cinci ani, astfel încît, după Bratislava (1922—1927), Viena a devenit locul ei de reședință.

Din această perioadă vieneză datează și publicarea volumului colectiv ocazional aflat acum în atenția noastră. Un *acord* nou (semnat în iunie 1932 și care intră în vigoare începînd de la 1 iulie 1933) intervenise între România și Jugoslavia, cu privire la aspecte speciale ale navigației în sectorul cataractelor Dunării și al Porților-de-Fier, acord ce reliefează încă o dată rolul României în activitatea generală a *Comisiei*. Diversitatea acestui rol explică poate bogăția contribuției românești din publicația amintită aici : 13 materiale, față de 2 ale părții germane, 11 — Austria, 11 — Cehoslovacia, 6 — Ungaria, 12 — Jugoslavia, 1 — Bulgaria.

Sigur, toate articolele din volum sînt în primul rînd informative, redactate cu scopul de a înlesni și spori cunoașterea țării respective și, lesne de înțeles, străbătute de veleitatea de a pune în valoare resurse, realizări, particularități și frumuseți locale. Toate se bucură, într-o măsură mai mare ori mai mică, de bune și variate ilustrații, de tabele statistice, de spațiu afectat (la sfîrșit) unor reclame publicitare.

care se verifică e unul și același și anume că, de mii de ani, în încleștarea cu elementele naturii, omul iese întotdeauna victorios. Tăiat în două, înfrînt de o parte și de alta, muntele fuge înapoi, în zigzaguri dezordonate, pentru a se topi, cu crestele lui cenușii, în depărtări albastre.

Ne oprim la Orșova, pentru o oră, apoi reluăm călătoria. Insula Ada-Kaleh ne întîmpină, cu mănunchiul ei de plopi, cu vîrful minaretului și albul luminos al căsuțelor. O depășim repede, minuscul peisaj islamic într-o ambianță atît de diferită. Dar iată că reapar munții și că deci n-a fost decît o iluzie, un șiretlic al lor, care din nou ne strîng sălbatic în chingile lor. Valuri înspumate și vijelioase scot la iveală colți amenințători de piatră, care mijesc în gura monstrului, hlizită pe neașteptate în fața noastră.

Valurile izbesc acum cu furie în Porțile-de-Fier. E asaltul suprem, cel mai mai primejdios, și brațul timonierului pare un cablu de oțel. Dar sub desfășurarea unui cer feeric larg deschis, care nu va mai scădea, întîmpinați spre sud de un vast orizont de cîmpie, cu fiecare nouă învîrtire a roții și mai cuprinzător, trecem de Porțile-de-Fier, reținînd fragmente din această întoarcere vremelnică și binecuvîntată în ținutul tainic al trecutului.

La Turnu-Severin, de la zece dimineața la patru și 3/4 după-masa, conform orarului portului, am avut vreme să vizităm orașul, parcă prea alb sub norii de fum, care țîșnesc bulucindu-se din nenumărate coșuri ale șantierelor.

Mergem pe urmele legiunilor care au cucerit Dacia, pînă la capul podului lui Apolodor din Damasc, scrijelit de inevitabilele inscripții contemporane. În grădina publică a orașului încă se mai păstrează foarte vechi ziduri și ni se semnalează și un «Turn al împăratului Sever», asupra căruia planează însă bănuiala cunoscătorilor, care gîndesc că ar fi cu o mie de ani mai recent decît pretinsul ei autor.

În Muzeul regional dorm un somn științific piese întregi ori fragmente de sculpturi, basoreliefuri, arme, în fine o gamă întreagă de obiecte antice, care vorbesc despre vechimea așezării ; în multe se află săpată inscripția Legiunii Claudia Pia Felix : «Leg. VII C.P.F.».

Coborîrea în port se face printr-un parc minunat, plantat numai cu trandafiri.

Am părăsit vasul vienez aparținînd D.D.S.S.G. — se va fi îndepărtat la ora aceasta destul de mult — pentru a ne urma călătoria la bordul unui vapor al navigației fluviale române.

Secțiunea rezervată României din *Le Danube...* se deschide cu un text de Nicolae Iorga, intitulat *Le Danube et les Roumains*, scurtă istorie a poporului nostru — «*popor de la Dunăre*». Urmează o amplă prezentare, dispusă în mai multe subcapitole, a lui Grigore Antipa : *Le Bas-Danube comme source de production naturelle. La Politique du Danube roumain* de Ștefan Nenițescu este cel de al treilea material românesc, după care se înșiră : un studiu al inginerului agronom Const. I. Ciulei despre regiunea inundabilă a Dunării ; altele despre grîul și porumbul în România, exportul de vite, avicultura, comerțul dunărean, monopolurile în România, uzinele comunale din Galați, minele aurifere. Inginerul Grigore Vasilescu semnează un lung articol despre Dunăre ca sursă de energie.

Singularizîndu-se în această — s-o numim — «hartă» românească, paginile asupra cărora *ne oprim aparținînd scriitorului* Gib. I. Mihăescu și, fără îndoială uitate între coperțile acestei publicații de restrînsă circulație, evocă o călătorie pe Dunăre, de la intrarea fluviului pe teritoriul nostru și pînă la vărsarea lui în mare. Există în descrierea «călătoriei» pe care o extragem din *Le Danube* și o redăm aici, pasaje de poezie, o viziune plină de imaginație, o privire ageră în restituirea peisajului, în ciuda traducerii în limba franceză a textului, nu foarte iscusite. Greu de știut dacă această versiune îi aparține lui Gib. I. Mihăescu ori se datorează unui traducător de ocazie ; e limpede însă că textul *a fost* gîndit românește și de acest lucru versiunea franceză se resimte. Originalul lipsește din păcate, iar versiunea noastră în românește (făcută după o traducere slabă, repetăm), este neutră, evident, fără ambiția de a concura originalul, cu intervenții doar acolo unde, transcrierea franceză fiind neclară ori neinspirată, se cerea o restituire — pe ghicite, e drept — a intenției scriitoricești inițiale (de exemplu, în pasajul referitor la Turtucaia, «*le tableau effacé à la lumière des recentes transformations*» ni s-a părut confuz, după cum, imediat mai departe, expresia «*les elevations delabrées de la Dobrogea*» de-a dreptul greșită, deformînd sensul).

Fără a fi revelatoare, cunoașterea acestui text, pînă acum ignorat, pune în lumină o disponibilitate mai puțin demonstrată în alte scrieri de Gib. I. Mihăescu, aceea de peisagist și reporter.

Înainte de a încheia, încă o observație de ordin general : a încredința condeiul pentru a susține culorile țării într-o publicație de circuit internațional unor savanți de cuprinderea și de renumele lui Iorga, Antipa, ori unui scriitor foarte personal, încă tînăr (din nenorocire el nu mai avea de trăit decît doi ani), ca Gib. I. Mihăescu înseamnă fără îndoială a face propagandă inteligentă, în folosul națiunii.

Anca COSTA-FORU

La îmbarcare, oarecare mișcare : portul întreg, cu structura lui metalică, cu depozitele, troliurile, vasele, șalupele și bărcile ancorate, pare să se încline cumva împreună cu întreg orașul, pentru a-și lua rămas bun.

Nuanța apei devine cenușie, pe urmă de-un pămîntiu tulbure. Fără a mai avea nimic amenințător, malul se păstrează înalt și posomorît în partea Jugoslaviei ; dar, înspre România, el coboară lin, descoperind în urma lui ianuri simetrice, pătrate verzi, dealuri cu vii, albul pomilor, care uneori înșeală, confundîndu-se cu albul satelor. În dreptul insulei Corbul, fluviul evită, de data aceasta fără mînie, o colină sîrbească, ocolește liniștit și-și continuă drumul. Din Hîrșova pornește către răsărit digul lui Traian și spectatorul care l-a urmărit cu ochii poate crede că o dată cu el se duce și ultima amintire romană ; și totuși, în fața Ostrovului Mare, din nou întîlnim ruine, ca de altminteri cam pretutindeni de-a lungul întregului mal al Olteniei. Țăranul practic a găsit întrebuințare vechilor lespezi și și-a construit cu ajutorul lor, în chipul cel mai firesc, casa cea de toate zilele, amestecînd cu mistria și cu puțin var vîrste de mult apuse, pentru ca locuințele oamenilor să se ivească, întocmai ca și zilele noastre, din informitatea trecutului.

Durărea șerpuiește, simbol al trecerii neîntrerupte. Crivina.. Gruia... Cetate...

La șase și jumătate sosim la Calafat. Orașul bulgăresc Vidin e așezat în fața micului port românesc și, de departe, avem impresia că intrăm într-o singură localitate, care se întinde pe ambele maluri. Vom avea aceeași impresie aproape de fiecare dată, porturile române și bulgare stînd față în față de-a lungul apei. Dar privite mai de aproape nu rămîne decît simetria așezării. Aspectele se tot schimbă, de la o etapă la alta, într-un chip din ce în ce mai apăsat, pe măsură ce înaintăm spre est. Dincolo de vîrful catargelor, de pînze, de coșurile care fumegă și de vînzoleala pestriță din porturi, se arată turnulețe, amintind moschei, groase ziduri de cetate, care păstrează semnele stăpînirii turcești, de dată încă recentă, mai evidente sub înfățișări noi decît în așezările de pe malul românesc ; acesta ne întîmpină dezvăluindu-se mai apropiat de Occident, vila, grădina așezată impunîndu-se în peisaj.

Asfințitul, care părea să ne aștepte aici, în afara orașului, ne învăluie la plecarea din Vidin.

Se aprind luminițe pe maluri, o dată cu răsăritul stelelor și un cer, necuprins ca marea, se desenează deasupra noastră. Răcoarea apei ne cuprinde și gîndul ni se duce la haine mai călduroase. Rămînem pe punte veghind apa, care înaintează în noapte.

La nouă, portul bulgăresc Lom Palanka ne prilejuiește o scurtă escală. Ne desprindem în grabă și curentul apei ne înlesnește călătoria. Harta cerului se întregește cu luminile de pe maluri. În umbră, sălciile, pe înguste și nedeslușite limbi de pămînt, ne urmăresc, năluci cu mișcări de neînțeles.

Brusc, în fața noastră, puzderie de lumini colorate. Puntea se însuflețește, sirena semnalizează strident. Ne încrucișăm cu un vas care plutește în amonte. În timpul zilei asemenea întîlniri nu sînt atît de impresionante, însă în întunericul nopții, valurile rostogolindu-se sub stele, parcă ne-am afla pe depărtate oceane.

La miezul nopții un bubuit ne sparge urechile : e Jiul care se varsă în Dunăre. După cum ferestrele din Bechet ne fac cu ochiul printre perdele de sălcii.

Întunericul nopții nu ne mai lasă să vedem nici corabia și nici vărsarea Oltului, nici Celeiul Romanaților — vestita Malva, vechi oraș și capitală a Daciei Malvensis. Am vizitat altă dată ruinele atît de interesante ale acestei antice așezări dezgropate. Lumina lunii ne-ar permite poate să admirăm rămășițele podului lui Constantin cel Mare. Și, pentru că de la un timp nici un far nu-și mai plimbă raza pe înălțimi și doar pîlpîiri se deslușesc ici-colo pe maluri, ne retragem în cabine.

Turnu-Măgurele, după cum aflăm cînd ne trezim, a rămas departe în urma noastră. Dunărea, în ajun o mare plină de tenebre, s-a îngustat din nou, îmbrăcîndu-se în zale și curge în continuare între același mal bulgăresc, înalt și posac, și cel românesc, umbros și smălțuit cu oglinzile încremenite ale iazurilor. Zimnicea și micul port bulgăresc Sistov stau față-n față. La amiază vaporul acostează pentru cîteva minute la Rusciuc, port plin de viață, apoi la Giurgiu, pentru o jumătate de oră. N-avem timp să vizităm Turnul San-Giorgio, clădit în evul mediu de marinari genovezi. Rămînem pe punte, mai ales că atenția ne e prinsă de

mulțimea diversă a șlepurilor, a șalupelor, de întinderea cheiurilor, a platformelor, de depozitele de mărfuri și rețeaua de căi ferate.

Plecările se aseamănă. La orele trei ale după-amiezii părăsim Oltenița și Turtucaia, cu minaretele sale, delicate suliți îndreptate către cornul palid al lunii, prezență străvezie în văzduhul înecat de soare, un tablou care se estompează în lumina recentelor transformări. De aici încolo ambele maluri sînt românești. De o parte, reliefurile teșite ale Dobrogei, de alta, întinderile fără margini ale Bărăganului ori ochiurile de apă ale lacurilor înțepenite în ierburi. Și, cînd se lasă seara, cînd am depășit Silistra, cotind către miază-noapte, un sol neașteptat, un pescăruș rătăcit, ne vestește că marea s-apropie. Uneori trestiile se dau la o parte pentru a lăsa să se vadă apusul în oglinda întunecată a vreunui heleșteu plin de pește.

Noaptea se topește dintr-odată, pe podișul solitar al Dobrogei, ca și în ascunzișul stufărișului. Intrăm în Cernavoda pe sub arcurile geometrice ale podului Carol, a cărui spinare ondulată dă impresia unei omizi uriașe, care se întinde, și, la cinci dimineața, debarcăm la Brăila.

Ne bucurăm să vizităm acest oraș, dispus într-o formă regulată de semicerc. Văzut din aeroplan, pare pînza imensă a unui păianjen sîrguincios, căci străzile pornesc din centru către periferie, asemenea razelor într-un desen geometric.

Împrejurimile sînt din cele mai frumoase. Conturul vînăt al Măcinului, proiectat dincolo de apele fluviului, înspre Dobrogea, ne atrage cu perspectivele lui de vis. Vaporul, abia desprins de chei, e întîmpinat de-un zbor de pescărușI. Ne angajăm pe Canalul Filipoiu. Un bulevard de apă de cîțiva kilometri. De o parte și de alta, sălcii plîngătoare stau aliniate ca și cum atotstăpînul naturii le-ar fi așezat dinadins astfel. Pe sub împletiturile dese și bogate ale crengilor, apa, care ascunde alte trunchiuri și dezmiardă alte frunzișuri, e limpede pînă la fund. Cîteodată unduirile acestei șosele pentru șalupe și bărci îi schimbă ușor direcția, îndreptînd-o către alte orizonturi. Dar de îndată ce curba rămîne în urmă, ca și cum ordinea nu s-ar fi clintit, covorul lichid, tivit cu verdeață, se derulează în continuare, pierzîndu-se ca într-o mare în culoarea apoasă a orizontului.

În zori ne îndreptăm spre Galați și mergem cam o oră.

Dunărea e largă aici, mari vase maritime pătrund în port. Șirul șlepurilor încărcate cu lemn de construcție se întinde pînă la Reni și mai departe. Deasupra portului străjuiește orașul și, dincolo de el, spre răsărit, din nou munții Dobrogei, cu crestele lor vineții. Străbatem orașul ca să-i vizităm parcul cel mare, care ne oferă o superbă priveliște spre lacul Brateș și spre Bugeacul basarabenesc, de unde începe stepa nesfîrșită.

În drum spre Tulcea, navigăm tot timpul de-a lungul coastei de sud a stepei pe care acum o vedem alergînd către noi din toate părțile, ca și cum ar curge să se împreuneze cu apele fluviului. Pe malul opus, spectacolul e mai puțin constant, munții Dobrogei au urmărit întocmai cutele fluviului în succesiunea lor și se înfățișează ca dinții unui fierăstrău. Relieful lor, care nu depășește înălțimea unui deal din alte ținuturi, pare să legitimeze întrucîtva numirea care li s-a dat.

Isaccea: iată ruinele joase ale anticei Noviodunum înaintînd în apă. La Tulcea, vaporul se îndreaptă mai întîi spre malul opus, și orașul, așezat la est, cu căsuțele sale, cu cocoașa de granit din apropiere, se așterne panoramic, ca într-un amfiteatru, cu deschidere spre fluviu.

Vasul care trebuie să ne ducă la Vîlcov a luat-o pentru scurt timp înapoi, pentru a porni pe brațul nordic al Deltei. După Ismail, ne oprim în cîteva mărunte porturi: Cișlița, Chilia-Nouă, Chilia-Veche. Malurile își mențin pînă la sfîrșit formele și culorile, de asemenea și fluviul.

La Vîlcov ne aflăm la capătul călătoriei noastre minunate. Apropierea lui s-a făcut mai de mult simțită prin strigătele repetate ale pescarilor care se întorc din larg triumfători. E ora șase după-amiezii și soarele lungește nemăsurat umbrele. Înaintăm, ocolind un șir de bărci. Spre Deltă privirile ne sînt atrase de dunele de la Periprava. Ne oprim într-un port primitiv, de unde trebuie s-o luăm pe jos. Dăm de o uliță podită cu nisip în care te afunzi, dar înțelegem iute de ce nu e nevoie de alt soi de pavaj. Un canal se desprinde din Dunăre, din el altele, laterale. Casele pescarilor, năpădite de verdeață, stau înșirate pe marginea acestor cărări de apă. Bărcile se opresc în fața ușii ca, în alte sate, căruțele și carele. Ne grăbim să folosim și noi acest mijloc de locomoție local.

Trecem pe sub adevărate bolți alcătuite din crengile încălecate și împletite ale pomilor înfrățiți peste ape. Ne trezește atenția o biserică rusească, mult prea mare în mijlocul acestor așezări, ținînd de alte timpuri. Pe canalul cel mare se află ghețăriile. Bărcile întoarse din depărtări nesigure își depun aici încărcătura. Pești enormi ne privesc cu ochi ficși și gurile lor moi se schimonosesc în căutare de apă. Pescari prinsepuți îi apucă însă numaidecît și le scurtează agonia cu ajutorul cuțitelor bine ascuțite. Și, cu toate acestea, masa lor, păstrînd urme de viață, încă se mai zvîrcolește chiar și atunci cînd mîinile presară necruțător sare în pîntecul larg deschis.

Dincolo de Vîlcov, brațul Deltei pe care am venit formează la rîndul lui o deltă proprie, cu opt brațe îndreptate către mare, ca laba unei păsări antediluviene. Pe unul din aceste canale, Oceacov, dăm de șase bărci de pescari, care înaintează în formație — ca de luptă — trei cîte trei. Pescarii din bărcile de pe marginile laterale vîslesc în mod egal, brațele celor din mijloc trag cu putere un năvod uriaș, care adună tot ce poate aduce apa.

Și în noaptea neagră, întorcîndu-ne la Tulcea, nu ne mai însoțește decît țiuitul milioanelor de insecte și orăcăitul grav și neobosit al tuturor neamurilor de broaște.

A doua zi o luăm spre mare. Munții dinspre miazăzi, care ieri ne-au condus de-a lungul drumului, se țin după noi și astăzi. Înaintăm, la început în umbră, pînă cînd dăm de un far, la o răspîntie a apelor. Tăișul prorei alege, între cele două benzi argintii, pe cea din stînga. Lanțul crestelor rămîne oarecum în urmă, cu părere de rău parcă. Dar continuă încă multă vreme să vegheze asupra noastră : Malcoci, Gîrlița, cei cinci frați ai Mahmudiei.

Canalul fuge sub noi. Munții dispar ; îi tot căutăm cu privirea, întorcîndu-ne mirați în toate direcțiile, fără să-i mai zărim. Sălciile, care pînă acum umbreau malurile, se răresc, se chircesc, le iau locul trestiile subțiri. O vatră de sat, aripile unei mori de vînt, o creastă de acoperiș din papură împletită, răsărind din pîlcul unor gutui în floare, și pe urmă iarăși canalul tăiat drept și vasul care alunecă pe fața argintie. Sprijiniți de balustrade, ne înălțăm pe vîrfurile picioarelor. Dar Delta își ascunde cu zgîrcenie comorile ei de taină, una din ele fiind plaurul — neînchipuit tărîm ierbos plutitor — pe care pot crește păduri și care agale dă ocol lacurilor. Pentru ca poarta fermecată să se deschidă ne-ar trebui o barcă sprintenă, cu vîsle, care să se strecoare ușor, fără a atinge frunza rotată a nufărului sălbatic. Ca în orice poveste, calea către această lume de basm adevărat e îngustă și întortocheată și străbate, în lung și-n lat, împărăția păsărilor de tot felul.

La Sulina ajungem cu regretul nelămurit de-a fi atins prea repede ținta călătoriei noastre. Palatul foarte european al Comisiei dunărene, înconjurat de vile elegante, e în puternic contrast cu ținutul străbătut. Ridicîndu-se peste căsuțele tîrgușorului oriental, printre care vîntul spulberă, ca în deșert, nisipul depus, mărețul palat se luminează pe mare. Vasul maritim, care ne așteaptă, gata de pornire, ne va duce spre altfel de bucurii, mai rafinate. Totuși, dincolo de surîzătoarele promisiuni mondene, chemarea enigmatică a Deltei încă se mai face auzită. Un singur glas și ar fi de ajuns ca toți să lase vaporul de foc să plece spre strălucitoare onoruri, pentru a se mulțumi cu vîntulețul care umflă pînza cîrpită a luntrei primitive și-o mînă spre minunăția aceea de plaur, care se încheagă și prinde viață din el însuși, întocmai ca în primele zile ale lumii.

DIN «INEDITELE» LUI ANDREI MUREȘANU

La 20 mai 1840, Andrei Mureșanu adresează, prin George Nica, *«cinstiților reprezentanți ai Școlii românești de la Capelă»*, cererea de a părăsi Școala din Cetate, pentru gimnaziul romano-catolic din Brașov, unde funcționa, ca profesor, Iacob Mureșianu. Cauzele sînt mai multe : nu se poate contesta argumentul unui cîștig bănesc superior, dar mai mult decît acesta a hotărît faptul că elevii acestui gimnaziu, considerat maghiar, erau aproape jumătate români, activitatea sa didactică urmînd astfel să aducă și în acest loc o contribuție în-

semnată la formarea unei intelectualităţi româneşti. Sînt elevii care, opt ani mai tîrziu, entuziasmaţi de accentele patriotice ale *Răsunetului*, vor copia şi răspîndi în foi volante mobilizatoarea poezie a lui Andrei Mureşanu.

«Cinstiţi reprezentanţi ai Şcolii româneşti de la Capelă,

Amăsurat punctelor învoielii făcute despre o parte între Dvs. în numele cinstitei obşti româneşti de la Capelă, iar despre alta între mine subtişcălitul, ca unul ce am primit asupra mea instituţia tinerimei în acum pomenita şcoală a obştei române cu titlu şi plată de al doilea profesor, doresc cu toată dragostea a vă înştiinţa acum că de la 17 septembrie a anului 1840 sînt hotărît a nu mai rămînea profesor la şcoala Capelei : — care poftindu-vă progrese şi înaintare în cele începute, rămîi pentru totdeauna al Dumneavoastră prea plecat,

Andrei Murăşan
al 2-lea profesor

Braşov, 20 mai c.v. / 1840

[Verso :] **D. Georgie Nika, inspector la Şcoala românească de la Capelă, spre împărtăşire cu ceilalţi reprezentanţi ai numitei şcoli cu reverentă**
Pres. din 8/20 iunie 1840
in Loco
1840 mai s-au primit»

Printre puţinele *inedite* ale lui Andrei Mureşanu se află şi un fragment de articol, prelucrat după un ziar german şi dezvoltînd o idee dragă poetului paşoptist : lupta împotriva tiraniei, credinţa în libertate. Cititorul va recunoaşte în acest articol idei din publicistica lui Andrei Mureşanu şi mai ales din nemuritorul *Răsunet*. Dar articolul este important şi din alt punct de vedere. S-a vorbit despre paşoptismul transilvănean ca despre o a doua generaţie a *Şcolii ardelene* (Şt. Pascu), în sensul că ideile mişcării iluministe sînt reluate şi argumentate amplificat în noile condiţii social-istorice. Pagina inedită a lui Andrei Mureşanu pare o continuare a comentariului în jurul formelor de guvernămînt din Cîntecul X al *Ţiganiadei*.

Ion BUZAŞI

Trista pusăciune în care se află corifeii populilor în timpul de forţă

Acei bărbaţi patrioţi, carii din interesul binelui comun voiesc înaintarea prosperităţii patriei şi a adevărului, carii îşi apără ideile sale în dreapta şi în stînga, în sus şi în jos, fără a privi la personalităţi, în timpurile mişcărilor, fie acele în interesul principiului monarhic ori a celui republican, vor avea pururea o pusăciune apăsătoare. Căci alunecînd gubernul la abusuri, ei în conştiinţă-şi sînt îndatoraţi a-i păşi în contră, prin urmare, prin singura acea păşire, devin în o stare neplăcută, încît sînt mai persecutaţi decît ultraliberalii din causă că influinţa lor e mai temută. Iar luînd popolul nas şi slobozindu-se el ici-colea la abusuri care niciodată nu duc la bine, pentru că vatămă interese drepte, pe care nici o putere din lume, ori de unde ar proveni aceea [nu] le poate înlătura pe timp îndelungat, ei iarăşi sînt siliţi a păşi în contră cu toată energia.

Aşadar răstriştea îi urmăreşte pas cu pas ; şi dacă influinţa vorbei şi a lucrăriilor se face prea mare, atunci oamenii îşi pun toată silinţa a-i înlătura. Luînd, dar, terorismul anumitor state politice cîrma, atunci ei sînt cei dintîi a căror capete zboară prin ascuţisul sabiei. Cu toate acestea capetele lor recad într-un pămînt mănos !

Ideile lor se înalţă în urmă ca neşte aburi. Tirania cade şi trebuie să cadă, fie că întreprinsă de către corifeii populilor, sau de către regi, fie că introdusă subt pretestul minţii celei sănătoase, ori ca un drept din mila lui Dumnezeu. Orice ai putea insufla masei unui popol ce se află purtat în faşă, noi credem că libertatea, carea se ştie pe sine modera, în urmă tot va repurta triumful şi învingerea.

B.A.R., Ms. rom. 999, f. 433 v. **(După D[eutsche] Z[ei] t[un]g)**

EMIL CIORAN ÎN ETAPA ÎNCEPUTURILOR

Neantul, disperarea și moartea din *Pe culmile disperării* constituie leit-motivul tuturor eseurilor românești ale lui Emil Cioran din anii începuturilor sale publicistice și editoriale. *«Sunt convins că nu sunt absolut nimic în univers, dar simt că singura existență reală este a mea. Deși pentru mine viața este un chin, nu pot să renunț la ea»*. (p. 43). Pe această coordonată sînt construite și toate eseurile în limba franceză ale lui E. M. Cioran.

Încă de la prima carte apărută la Paris (*Précis de Décomposition*, 1949) gînditorul român începe să exercite o influență deosebită printre tinerii intelectuali occidentali. Prin *Syllogismes de l'amertume* (1952), *La Tentation d'exister* (1960) *La Chute dans le temps* (1965) eseistul avea să-și consolideze un mod particular de afirmare și articulare a ideilor ce au evidențiat nu o dată originalitatea poziției sale. A fost numit adesea *«estet al disperării»*, (Olivier de Magny), iar alții au văzut în el un observator implacabil al *«decadenței noastre»*, un *«analist necruțător al unei condiții umane despuiate de toate prestigiile»*, comparabil cu ceea ce a făcut Beckett pe plan teatral și romanesc (Pierre de Boisdeffre).

În celebra *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent*, referindu-se la cărțile românești ale lui Emil Cioran, G. Călinescu îl înscria în capitolul : *Filosofia «neliniștii» și a «aventurii». Literatura «experiențelor»*, remarcînd ca o trăsătură caracteristică *«setea de moarte»* (p. 868). Aceeași dimensiune era reținută de critic și pentru scrisul lui Mircea Eliade, deși — după opinia noastră — ea nu-i era specifică autorului *Insulei lui Euthanasius*, un apologet al bucuriilor simple ale vieții, mult îndepărtat de nihilismul și tonul sentențios al aforisticii lui Cioran de pînă în 1941 și după.

De altfel, tocmai datorită diferențelor de viziune asupra lumii și vieții Mircea Eliade nu va recenza în epocă cele mai multe dintre cărțile românești ale prietenului său *(Pe culmile disperării, Schimbarea la față a României, Cartea amăgirilor* și *Amurgul gîndurilor)*. Va scrie o notă mai amplă doar despre *Lacrimi și Sfinți*, lucrare pe care o consideră un tragic exemplu de ce poate însemna *«maceрația»* de sine prin paradox și invectivă. Recenzentul nu aderă la ideile exasperante ale autorului. O spune răspicat : *«Ele nu pot fi sub nici un chip arătate. Le constați și suferi pentru autor și atît. Nu-i poți găsi nici o scuză»* (Vezi : *Fragmente*, în *Vremea*, 9 ianuarie 1938). Cu toate acestea Eliade ține să scoată în evidență, cu o altă ocazie faptul că *«Emil Cioran — pentru cine cunoaște filosofia — este o apariție fenomenală în cultura românească»* (*Generația în pulbere*, în *Vremea*, 24 mai 1938).

Iată că e posibilă prețuirea pentru un confrate chiar cînd te găsești în divergență de idei cu el.

De-abia în 1945 cei doi se vor împrietenii. Paginile memorialisticii eliadești consemnează cîteva aspecte ale acestei amiciții (Vezi : *Fragments d'un Journal*, Ed. Gallimard, vol. I, Paris, 1973, p. 36, 37, 491 ; vol. II, Paris. 1981. p. 227, 350).

În interviul pe care i-l acorda lui Adrian Păunescu, în ianuarie 1971, Mircea Eliade constata : *«Cioran [...] care scrie cea mai frumoasă și mai perfectă proză eseistică sau apocaliptică în românește, o scrie acum în franțuzește, obsedat ca nimeni altul de perfecțiunea expresiei. La Sibiu, la București, ca și la Paris, a ajuns să fie considerat cel mai mare stilist printre autorii contemporani. El și-a prelungit, la Paris, opera începută la Sibiu [...]. Îl consider realmente un scriitor român, așa cum Dante rămîne un scriitor italian, deși a scris cîteva cărți în latinește. Așa e Cioran. Franceza e limba lui „latină". Limba lui franceză e extraordinară, dar asta nu-l separă de cultura română [...]. Cioran este un spirit al veacului. Profetismul lui, nihilismul lui sunt ale veacului. El constituie o influență care se exercită subteran asupra elitelor europene»* (Vezi : *Sub semnul întrebării*. ed. II-a adăugită, Editura Cartea Românească, 1979, p. 147. 225).

Emil Cioran, cu patru ani mai mic decît Mircea Eliade, era elev de liceu atunci cînd descoperea în publicistica românească scrisul foiletonistic al prietenului său. *«Cîtă erudiție, vervă și vigoare au fost cheltuite în aceste articole care nu durau decît o zi»*, observa mai tîrziu eseistul.

Venind la București îl cunoaște personal pe Eliade. Asistă la cursurile lui, precum și la conferințele din cadrul *Criterion*-ului. Admirația nu-l determină însă pe Cioran să treacă la o campanei publicistică de susținere a autorului din *Șantier*. De-a lungul timpului el nu i-a consacrat mai mult decît două articole și o magistrală evocare omagială.

Emil CIORAN

⟨PSEUDOJURNAL⟩, 1933–1954

(II)

[13 noiembrie 1933]

Berlin, Schumannstrasse, Pension Lessing. **Am venit în Germania ca să mă descurc şi m-am încurcat şi mai rău. La Universitate n-am ce face cu problemele mele. Sunt doi oameni la care aş putea lucra : Nicolai Hartmann, extraordinar ca spirit analitic, dar care pretinde limba greacă şi Ludwig Klages, un temperament exaltat pînă la demonie, dar acesta fiind numai invitat nu face seminar.**

Ceea ce este greu să găseşti aici sunt oameni strălucitori ; toată lumea ştie carte, dar prea puţini depăşesc istoria, acest virus al culturii germane.

Mă simt totuşi foarte bine în Berlin şi sunt chiar entuziasmat...

*

Cred că anul acesta o să scriu o carte despre «bucuriile oamenilor trişti».

*

Între românii de aici eşti unanim apreciat ; eşti singurul om asupra căruia nici deştepţii şi nici proştii nu fac rezerve. Acest lucru mi se pare realmente extraordinar.

[septembrie 1934]

Îmi vine greu să scriu despre agentul electoral al creştinismului, voi scrie însă despre viziunea antropologică a creştinismului, deşi niciodată nu m-a interesat mai puţin ca acum. Am citit cîteva lucruri din Karl Barth şi Gogarten. M-au desgustat. Sunt prea adînc, prea intransigent şi de o tristeţe teoretică insuportabilă. Din parte-mi m-am hotărît să fac toate concesiile posibile acestei lumi. Simt o mare nevoie de a mă compromite, de a mă compromite cît mai tare, integral, spre a mă lega definitiv de acest pămînt...

Tu eşti foarte iubit în provincie, dacă ai accepta să-mi fii naş, oricine mi-ar da fata de nevastă [!]

Prima intervenţie în presă se intitulează *Mircea Eliade şi dezamăgirile sale* şi a apărut într-o revistă de provincie (*Pagini literare*, an III, nr. 1, ianuarie 1936, p. 48).

«Simt uneori o mare bucurie că Mircea Eliade n-a rămas la nici o credinţă, că de la confesiunea lirică a debutului pînă la romanul obiectiv „Huliganii" a lichidat o întreagă istorie personală, a lunecat fluid pe contradicţii şi l-a durut apoi amintirea acelor contradicţii... Obsesia mobilităţii a fost singura lui constantă. Tensiunea ca atare — nu un conţinut al acesteia — revine ca un motiv persistent în tot ce a scris. Nu odată m-a înfuriat elanul său disponibil, frenezia sa receptivă, ospitalitatea sa ideologică».

Cînd, în iunie 1937, Mircea Eliade a fost îndepărtat din Universitate sub pretextul pornografiei prozei sale, printre cele zeci de articole în favoarea tînărului romancier se înscrie şi cel al lui Emil Cioran intitulat *Crima bătrînilor*. Frapează violenţa termenilor, dar dincolo de ironie şi sarcasm se impune pînă la urmă amărăciunea constatărilor:

«Autorul acestei formidabile „Yoga" — carte apreciată de specialişti străini — în România nu poate ajunge nici măcar asistent onorific. Asta se cheamă imoralitate. Să fie atinsă cultura română de un viciu fatal ? Publicul nu ştie că Mircea Eliade scrie romane ca să poată trăi, fiindcă, într-adevăr, greu îţi poţi imagina o ţară în care un savant face literatură pentru a nu muri de foame» (*Vremea*, an X, 20 iunie, 1937, p. 9).

«Evocarea» a fost scrisă cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 de ani de către Mircea Eliade şi a fost republicată cu titlul *Les débuts d'une amitié* în *L'Herné Mircea Eliade*, Editions de l'Herne, 1978, p. 261. Reţinem ,din aceste fermecătoare *amintiri*, rememorarea conferenţiarului Eliade : *«Fervoarea pe care o risipea în articolele sale, o regăseai din fericire în lecţiile sale, cele mai însufleţite, cele mai vibrante pe care le-am auzit vreo-*

[iulie 1935]

...sufăr de obsesia esențialului cu conștiința martirizată a aparențelor. Durîndu-mă aparențele, îmi este imposibil să ies din ele fără să nu descopăr în esențial un vid care nu-mi spune nimic. Și astfel, nesimțindu-mă în nici un fel bine în lume, port obsesia paradisului ca singură obsesie vitală.

*

Orice clipă, căreia [sic!] mi-o dăruiesc mie, este umplută de gîndul sau regretul paradisului. Mi-ar fi imposibil să respir în altă atmosferă decît a acestui gînd sau regret. De la senzația cea mai redusă la cea mai amplă revelație, totul îmi pare a se mișca pe o dimensiune religioasă. Dacă ultima senzație nu se definește ca o prezență religioasă, atunci îmi continui lipsa mea în spațiul ce se întinde între pămînt și cer *.

Gînditorii care n-au ajuns la concepția paradisului mi se par sterili, călduți, ilizibili. Faptul că gîndirea modernă a pus pe planul al doilea problema mîntuirii, o compromite pe veci. Nu mai pot citi pe filosofi și cred că nu-i voi mai putea citi niciodată. Tot ce nu e poezie, mistică sau muzică e trădare [!].

*

Mi-e aproape imposibil să mai scriu ceva. Aș dori să pot spune totul într-o scrisoare și să mă diluez într-un articol. Teama îmi dă teroarea definitivului. Și nu pot fi literat în fața spaimei. Nici un gînd de-al meu n-a alterat legea cauzalității și nici o groază n-a suspendat cursul lumii. Îmi e imposibil, [...], să scriu despre un gînditor pe care-l iubesc, despre o carte citită, despre o întîmplare trăită. Toate nu ajută la nimic. Gîndirea trebuie să fie o goană terapeutică în sens cosmic. Aș vrea să ling toate rănile acestei lumi. Căci refuz sfințenia numai fiindcă este umană și nu cosmică. E dureros să te gîndești că există sfinți numai fiindcă există oameni, că sfințenia e superfluă cosmic.

*

Am o inimă în mi minor. Tot ce este îmi pare a fi o hrană pentru o tristețe nemăsurată.

dată. Fără note, fără nimic, luat de o amețeală de erudiție lirică, azvîrlea cuvinte convulsive și totuși coerente, subliniate de mișcarea crispată a mîinilor. O oră de tensiune, după care, veritabil miracol, nu părea epuizat, și poate nici nu era. Era ca și cum ar fi posedat arta de a întîrzia indefinit oboseala».

*

Pesimismul dizolvant și scepticismul eseisticii lui Emil Cioran se volatilizează în *corespondență*.

Recent, într-un strălucit articol, Constantin Noica ținea să precizeze : *«Putem fi siguri că în scrisorile acelea răzbat luminile și nu întunericimile unui suflet debusolat sau care s-a complăcut în debusolare»* (Vezi : *Gînduri despre Emil Cioran*, în *Almanahul literar*, 1985).

Corespondența lui Emil Cioran către Mircea Eliade confirmă asemenea opinii. Am extras din ea, în paginile ce urmează, toate acele paragrafe ce dezvăluie, pe lîngă marea capacitate aforistică a eseistului, deosebita trăire interioară, combustiunea la înalte temperaturi intelectuale a frămîntărilor sale existențiale, ca și spiritul critic autoanalitic în comparație cu aprecierea valorii romanelor și studiilor de specialitate ale celui ce avea să devină reputatul istoric al religiilor de astăzi.

Nu trebuie, de asemenea, uitat faptul că majoritatea acestor pagini de *corespondență* provin din perioada în care *expeditorul* avea 22 de ani, iar *destinatarul* 26 !

Chiar dacă nu în integralitatea lor (au fost eliminate numai frazele convenționale și paragrafele ce se refereau la relații strict particulare, tocmai în intenția de a evidenția forța aforistică a *emitentului)* scrisorile lui Cioran către Eliade, alcătuind acest patetic *Pseudojurnal* (II), dovedesc din plin cît de bogată, rodnică și generoasă este trăirea existențială a acestui mare contemporan al nostru.

Mircea HANDOCA

* Punct de vedere afirmat nu o dată în eseistica de tinerețe a lui Emil Cioran, evident un lipsită de o oarecare poză. [*n. red.*].

Sibiu, 9 dec[embrie] 1935

De cînd am intrat în armată n-am mai citit nimic, iar gîndurile le-am înlocuit cu disprețul de lume. Cinci ore din zi le petrec în grajd, iar restul fac instrucție, așa încît statul a reușit să mă fure mie însumi. Mi-ar fi imposibil să mai scriu un articol militarist și, deși mi-e imposibil să devin pacifist, nu mi-ar fi rușine s-o mărturisesc în cazul unei conversiuni. De cînd am înțeles definitiv că forța este substanța istoriei, am început să apreciez sfinții. Dacă scoți armata din istorie nu mai rămîne decît gloria cerească, rezultată dintr-o sărăcie divină a omului. Cine nu aspiră la glorie între oameni, pentru a avea mai mult drept să-i disprețuiască, mi se pare cea mai demnă de disprețuit dintre ființe **.

*

Deosebirea dintre mine și naționaliștii noștri este așa de mare, încît activitatea mea nu i-ar putea decît zăpăci. Eu n-am comun cu naționaliștii decît interesul pentru România ***.

*

Din parte-mi nu sunt așa de revoltat că politica recunoaște în partizan totdeauna o valoare preferabilă alteia, dar sunt nemîngîiat că valorile politice care se cultivă la noi n-au nici măcar dimensiunile unui moment istoric.

*

A îndrăzni să vorbești despre «România în eternitate» echivalează cu un mare gest politic. Să ai curajul să vorbești de veșnicie la o țară care n-a cunoscut nici mîngîierile timpului.

*

Păcatul meu este de a ști în fiecare moment că trăiesc în România. Tu ai refugiul Asiei, eu numai al Occidentului. Dar ca român nu pot fi în Occident decît ratat, iar în România numai pesimist.

*

Iubesc totuși o patrie, fiindcă lumea nu-mi este una. Refuzul lumii este de esență religioasă și orice tristețe este superficială dacă nu e religioasă. I-am scris odată Soranei că, de n-ar exista religie și muzică, m-aș face paznic de bordel.

*

Și eu simt nevoia unei contemplații absolute, deși știu că nu pot prinde decît amăgiri și că de esențe n-am nevoie. Ai avut mare dreptate cînd spuneai că sunt ambivalent. Cu adevărat nu mă pot lega de nimic fără să fac o concesiune ce anulează atașarea.

[29 decembrie 1935]

Un roman așa de bine scris, atît de rotunjit și de complet, și care este în același timp revelația putregaiului nostru, a ratării noastre ascunse, a fatalității noastre secrete. Huliganii m-a făcut trist, fiindcă m-a constrîns să-mi dau seama cît suntem de pierduți, cît ireparabil ascunde frămîntările generației noastre, în ce măsură suntem condamnați. Petru Anicet mi-a plăcut mult : n-are pasiuni istorice și e foarte puțin român.

Am trimis cîteva considerații pe marginea ta la Pagini literare ; ele nu sunt valabile, fiindcă nu știu din ce punct de vedere să te privesc. Te criticam, fiindcă puteai deveni sfînt dacă ai fi voit.

*

Deși am pentru tine o simpatie infinită și nedesmințită, simt uneori o dorință să te atac, fără argumente, fără probe și fără idei. De cîte ori am avut ocazia să scriu ceva împotriva ta, de atîtea ori am observat o creștere a afecțiunii. Pentru toți oamenii pe care-i iubesc am un sentiment atît de complex, de haotic și de echivoc, încît mă apucă amețelile cînd mă gîndesc.

** Afirmația de mai sus, ca și ceea ce urmează, trebuiesc privite prin prisma tendinței de epatare și teribilism ce caracterizează, în bună măsură, manifestările publicistice ale lui Cioran în epoca respectivă. [*n. red.*].

*** E de reținut această delimitare față de exagerările naționaliste, delimitare pe care Emil Cioran o făcea în contextul istoric interbelic, cu atît mai mult cu cît este cunoscută atmosfera de confuzie ideologică în care tînărul eseist se complăcea atunci. [*n. red.*].

M-a apucat o dorință frenetică de ascetism, de post, de singurătate metodică, de chin organizat, de sfîșiere sistematică. Poate sunt singurul dintre prietenii tăi care să înțeleagă accesele tale de furie, dorința de suprimare a continuității vieții, pasiunea unei rupturi. Mi-e frică uneori că toată tortura să fie o tentație satanică, o demonie subterană ; înțeleg prea bine îngerii și mi-e teamă să fie căderea care mă apropie de ei. Tot ce nu e istorie e religie. Totul este religios ; căci istorie nu este. Tragedia mea provine din faptul că sunt un om nereligios, ca și tine. N-avem curajul distanței noastre de lume.

*

Mi-ai trimis de Crăciun o carte ; cu ce să-ți răspund de Anul Nou ? Dorindu-ți din fericire atît cît n-am eu.

Sibiu, 10 iunie 1936

Aștept clipa cînd voi ști și eu filosofie pentru a-mi putea da seama cît am învățat de la tine. Este atîta erudiție vibrantă în Yoga ta și o lume atît de aparte, încît îmi trezește atîtea timidități de care mă credeam scăpat. Mi-am dat seama că sunt incapabil de o muncă științifică și că simpla citire a unui autor mi-ar crea responsabilități unice. Te admir că te poți preocupa de o idee independentă de tine...

*

Citind Yoga mi-am dat seama cît sunt de european. La fiecare pas îi opuneam pe Nietzsche.

*

Elementele care te-au întors pe tine din India, mă leagă pe mine de o viziune politică a universului.

*

Dacă n-ar exista lumea asta aș inventa-o. Toată viața am iubit nihilismul ; dar cînd îl întîlnesc organizat și consacrat, așa cum au făcut unele școli indiene, redevin ardelean.

*

Pe vremuri, cînd scriai foiletoane n-aș fi putut crede că ai să scri cea mai serioasă carte de erudiție pe care a produs-o România. Dacă n-ar fi decît ieșirea din tine însuți și îmi pare a fi enorm. Tu nu vezi că noi ceilalți, ocupîndu-ne numai de noi, o facem pentru a scăpa de răspundere și de control și că lumea numește lașitatea originalitate ?

Brașov, 8 dec[embrie] 1936

Livada Poștii, Vila Felicia. Am citit cu multă încordare pe strania și turburătoarea Cristina. Este un roman scris într-o exasperare unică și din care transpiră, ca din niciuna din cărțile tale, amestecul de asceză și de voluptate, care exprimă mobilitatea inimii și paradoxul existenței tale literare și cotidiene.

*

Nu știu cît să-ți mulțumesc pentru puținele greșeli care au rămas în urma corecturii tale. La un text atît de arbitrat mă așteptam la un morman de erori. Ești corect și conștiincios ca un ardelean.

*

Mi-a părut rău că n-am putut veni duminică la Sinaia. Bugetul este însă un motiv în plus pentru singurătate.

4 aprilie 1937

Țineam foarte mult să vin zilele acestea la București, dar sărăcia mea esențială mă leagă de spațiu ca pe-un condamnat. Mă răzbun cu cele zece volume de Mes cahiers ale lui Bahhés, cu Leon Bloy, cu texte mistice și cu anarhismul sfinților. Dar toate extazele Sf. Tereza nu-mi pot stinge setea nebună de a pleca în străinătate. O aviditate de spațiu care ia la mine formă patologică.

Am vorbit chiar ieri cu o fată care a avut bursă la Roma și mi-a spus că totul se aranjează în lumea aceasta. Comisia pentru Casa română este formată

din cîțiva academicieni și nu știu ce alți imbecili. Nu este oare o crimă să fie trimiși toți pletoșii analfabeți și ceilalați istorici ? M-am gîndit să pretextez că vreau să studiez originile spiritului științific, metodologia pre-renașterii și alte asemenea fleacuri...

*

De aici n-am însă nici o posibilitate să realizez ceva. Sunt tot așa de dezarmat ca pe vremea cînd eram complet anonim. Mi s-a spus că Motru ar fi în comisie. Mă tem numai de un lucru : să nu fie prea tîrziu. Căci scris[ori] de recomandație cer și de la Dumnezeu.

*

...eu n-am nici un sens practic în România. Și apoi aș vrea să scriu o carte despre Italia, să-mi aplic melancoliile.

*

Cred că o să trec prin București înainte de a mă duce la Iași la examenul de capacitate.

Sibiu, 7 mai 1937

Din cauza jenei financiare la care m-a dus existența mea de derbedeu în ultima vreme, nu pot veni la București decît peste două săptămîni. [...] Aș fi fost foarte bucuros să fi trecut pe la București pentru a povesti despre umanitatea de la Iași, despre această sinistră Moldovă în care nu se mai poate face nimic. Norocul meu și al României este că n-am cunoscut de aproape această țară cînd am scris despre ea, fiindcă apărea cea mai îngrozitoare carte ce s-a conceput vreodată despre o comuniune umană ****.

[iulie 1937]

Les Pyrénées. Cînd umbli singur — cu bicicleta — prin aste locuri, măsori prin altitudine prăpăstiile și inutilitatea soartei. În Pirinei clipele cele mai pure și cele mai înalte le-am dăruit amintirii Aceluia.

16 sep[tembrie] 1937

...Delafras să-mi restituie cei 5000 de lei pe care i-am avansat pentru Cartea amăgirilor. Cînd m-am interesat eu mi s-au dat răspunsuri evazive și sunt sigur că insistențele mele n-ar avea acum vreo eficacitate. Știu sigur că s-au vîndut 500 de exemplare, atît cît cere contractul pentru restituirea banilor. Dacă acceptă, să mi-i trimită pe adresa Liceului Șaguna, Brașov — dacă nu, știu eu cum să mă răzbun ! Sunt un autor fără cititori și jupuit de editori bestiali.

Toate acestea ar fi nimic dacă nu m-ar chinui vechile reumatisme, nervii și un blestem saturnian ! Și, apoi, ai o conștiință care l-ar intimida pe Buddha și să fii învățător undeva în provincie. Pe spermatozoidul meu stătea scris : nefericire [!].

Paris, 13 dec[embrie] 1937

În țară eram înclinat a crede că studiile tale vor rămîne încercări disparate ; aici, însă, cetindu-ți atît de complicata Cosmologie, mi-am dat seama că o reculegere de cîțiva ani te-ar putea duce la o sinteză de filosofie istorică, care să poate valorifica tot ce e febră și spirit în erudiția ta. Altcum, trebuie să ne specializăm și noi ca să nu pari atît de straniu. Nu-ți poți închipui indefinibilul acelei senzații cînd citești cartea unui prieten în care nouă nu ne face nici o concesie. Erudiția, într-o generație de calamburgiști, îți adaugă un nimb de singularitate. Țuțea și cu mine ne salvăm și noi, el prin genialitate și eu prin tristețe.

*

Am frecventat de cînd stau aici aproape toate întrunirile politice de oarecare importanță. N-aș putea spune că mă interesează prea mult, dar vreau să știu la ce etapă istorică a ajuns Franța și ce e de făcut la noi.

*

**** Evident, afirmație excesivă, determinată de atmosfera provinciei românești interbelice ; o altă receptare, așadar, a universului sadovenian al «locului unde nu se întîmplă nimic» [*n. red*].

Este îngrozitor să vezi cum în cadrul celei mai mari prosperități domnește aici cel mai negru pesimism. Atîtea întruniri în care se vorbește numai de agonia Franței [!].

*

Aș minți dacă ți-aș spune că nu-mi place în Franța. Parisul este un oraș căruia mă abandonez cu voluptate, deși nu-i gust plăcerile decadente. Sunt extrem de sărac (1000 fr. pe lună) și-mi convine că și exterior sunt condamnat la izolare. Curios că n-ai iubit niciodată Parisul și nici pe Baudelaire. Asta explică divergențele noastre de temperament. Orice tristețe este o solidaritate cu Parisul [!]

*

...mie nu-mi face mare plăcere scrisul. Nu pun mîna pe toc decît în momente de nefericire sau de nevoie bănească.

[Paris,] 1 ianuarie 1940

Fericirea nu se poate concepe decît într-un hotel parizian, citind poeți englezi și visînd fără idei, într-o neașteptată vogă. Este cam ceea ce fac eu, cu cîteva detalii în plus. De n-ar fi soarta acelei țări ce mă urmărește încă, m-aș aranja cumva cu treburile vieții și-aș ajunge la vreun armistițiu cu incalificabilul meu trup, ros de rele cărora le datoresc, de altfel, totul. Acum, cînd mă năpădesc presimțiri triste, îmi dau seama cît țin la România, ce nefericit m-ar face dispariția ei. După acea prăbușire numai asta ar mai lipsi pieirilor mele.

*

De la Veneția la Roma ți-am citit Fragmentarium. Cred că ești mai mult tu însuți în eseu decît în roman. În acesta faci un efort de obiectivitate și te instreinezi de vocea, de palpitație, de greșelile și iluziile tale ; pe cînd în eseu ești prezent aproape fizic. Tu ai o bucurie pentru idei, pentru cărți și descoperiri, care te vor scăpa, orice ai face împotriva ta (să faci multe [!]) — de ratare.

*

Defectul meu fundamental e că nu încerc nimic efectiv în contra mea. Fug de orice răspundere, numai pentru a nu fi prins în mreje streine sensului meu secret și esențelor dureroase cărora mă închin. De aceea viața mea e neinteresantă, negeneroasă, stearpă biografic. Atît am iubit singurătatea și egoismele melancoliei, încît am înșelat toate afecțiunile și prieteniile ce s-au învîrtit în jurul meu. Mi-am îngăduit să fiu nesincer în numele suferințelor de care numai eu știu. Cînd simți că-ți pierzi sufletul nu te poți alipi — fără rezervă — de nici o naivitate și de nici o inimă.

*

Parisul e ca înainte, doar mai distins și mai cuceritor fără lumini. Cînd ies seara pe străzile lui dezolate, mă regăsesc și mă bucur. Orașul acesta pierdea mult prin veselie și oameni. Atmosfera de amurg e potrivită minunat momentului lui istoric. Ce stranii sunt emanațiile de decadență, ce învăluitoare semnele alexandrinismului [!].

[20 februarie 1940]

Dacă niciodată n-ai pierdut vremea într-un neant infinit plăcut, atunci nu mă înțelegi. Numai în soarele Mediteranei se poate uita existența. Eu am ajuns la limitele inutilității.

[18 august 1951]

Anglia, ce decepție ! Plouă fără întrerupere, se mănîncă infect, indivizii imposibili. Sunt vacanțele cele mai tîmpite ce le-am petrecut pînă acum. Aștia au cucerit lumea ca să caute altă climă.

[8 august 1953]

Scoția e o țară minunată. Însă stilul de viață anglo-saxon e insuportabil. Aici se trăiește fără mîncare și fără conversație. Tăcere și inaniție.

[Perugia, 20 aprilie 1954]

Pe aici plouă, ninge. O adevărată catastrofă. Cînd nu sunt în tren sau în [autobuze] stau tot timpul în pat și citesc memorii.

O REVISTĂ AȘA CUM A FOST

Există în contextul culturii noastre actuale un deziderat, frecvent exprimat de altfel în cercurile universitare și ale specialiștilor în domeniul istoriei literare, potrivit căruia se consideră, îndreptățit, că e vremea, și absolut necesar, să se reia, din perspectiva momentului ideologic actual, cercetarea marilor curente și direcții din literatura noastră națională. De ce? Pentru că în vechile studii s-au instalat multe idei eronate, multe prejudecăți și viziuni sociologice care denaturează realitatea obiectivă. În această situație se află multe cărți despre junimism, simbolism, poporanism, semănătorism, modernism etc.

Cu o temeinică pregătire, bazat pe o cercetare minuțioasă a faptelor concrete prin recitirea textelor și reinterpretarea lor corectă, prin depistarea unor erori de date și de conținut, Alec Hanță face începutul unei asemenea acțiuni de o deosebită importanță pentru dobîndirea unei imagini exacte despre curentul de la *«Contemporanul»* (*«Contemporanul». O revistă așa cum a fost*, Editura Albatros. 1984). Ne găsim în fața unui studiu serios și foarte bine orientat din punct de vedere ideologic. Pentru exemplificare voi sublinia faptul că, chiar în ceea ce privește legătura lui Gherea cu această revistă, se aduc amendamente serioase, demne de toată atenția, care restabilesc adevăruri elementare, neglijate de alți cercetători, ori intenționat ori din ignoranță, din absența unui contact nemijlocit cu revista.

Subtitlul lucrării, *O revistă așa cum a fost*, ținteste, firește, să ne atragă atenția tocmai asupra unor asemenea preocupări, indicînd, totodată, și caracterul ei obiectiv polemic. Spiritul polemic nu e însă exterior-bătăios, de gîlceavă, ci implicat în adevărurile noi pe care le exprimă autorul, în contribuția originală pe care o aduce la înțelegerea acestui important și mult discutat curent literar-estetic sau numai *cultural*, cum l-au numit unii în chip cu totul nejustificat.

Metoda cercetării întreprinse de Alec Hanță aici e una de tip clasic-tradițional, dar nu vetustă și anacronică. Dimpotrivă, profund funcțională și adecvată la obiect, ea pornește de la înfățișarea condițiilor sociale, politice și culturale în care apare revista, de la prezentarea adevăraților ei fondatori și de la legăturile ei cu mișcarea socialistă, trecîndu-și apoi, la programul publicației, la ținuta ei morală și științifică, la principiile ei estetice și sociale, la idealurile pentru care a militat, determinînd o etapă în evoluția literaturii române.

O deosebită atenție se acordă cercetării obiective a relațiilor revistei cu alte mișcări literare, receptivității ei față de noile cuceriri științifice și filosofice, interesului acordat rolului artei și literaturii în societate, filologiei, folclorului, etnografiei. Ultimele două capitole sînt consacrate literaturii de la *Contemporanul*, judecată cu pondere dar și cu înțelegerea necesară polemicilor purtate, ecourilor lor în epocă și în posteritate, conchizîndu-se că, în mod firesc, *«critica este contribuția cea mai de seamă a „Contemporanului" la progresul literaturii noastre»*.

Un loc aparte este rezervat raporturilor *Contemporanului* cu *Convorbirile literare*, stabilirii clare a adevărului în ciuda aprinselor și întinselor polemici dintre Gherea și Maiorescu.

De remarcat, de asemenea, valorificarea — mai mult decît oricare alt exeget de pînă în prezent — a teoriilor literare din epocă, datorate lui M. Strajanu, Djuvara, personalități de prestigiu în vremea lor, astăzi pe nedrept neglijați.

Se remarcă în mod special gustul autorului în alegerea unor citate cu adevărat revelatoare pentru ideile în discuție, sobrietatea comentariului, rigoarea informației pe care Alec Hanță o dă, într-un mod puțin obișnuit, chiar în textul lucrării, nu în subsoluri sau în final, numerotată pe capitole. Acest procedeu nu împietează însă cu nimic asupra ținutei științifice a acestei lucrări valoroase, absolut necesară, nu numai învățămîntului, ci și marelui public, pentru cunoașterea obiectivă a unui important moment din istoria gîndirii social-politice, a culturii și a presei românești.

Ion Dodu BĂLAN

CRONICA EDIȚIILOR

Constantin Negruzzi, *OPERE*, 2, *Proză, Poezie*, Ediție critică de Liviu Leonte, Editura Minerva. București, 1984, 522 p.

Volumul al doilea al ediției critice *Constantin Negruzzi — OPERE*, îngrijită de Liviu Leonte, confirmă în întregime opinia pe care ne-am format-o, alături de alți specialiști (Al. Andriescu, M. Anghelescu, N. Ciobanu, C. Ciopraga, Al. Dima, M. Iorgulescu, E. Manu, M. Zaciu etc.), la apariția primului volum, în 1974, și anume că ne aflăm în fața uneia din cele mai bune ediții *«din clasicii noștri»* de care dispune istoriografia literară actuală. Subscriem chiar, fără rezerve, mai ales acum, după parcurgerea acestui al doilea volum, la afirmația că ediția lui Liviu Leonte reprezintă, pentru Negruzzi, *«ceea ce este ediția Perpessicius pentru Eminescu»*. Intervalul de 10 ani care separă cele două volume nu trebuie să surprindă în chip deosebit: editorul și-a asumat sarcina, extrem de dificilă, dar ținînd de rigorile unei adevărate ediții critice, de a folosi, oriunde a fost posibil, *manuscrisele* scriitorului, preferînd, chiar la acelea care au beneficiat de transcrieri mai recente, *«lectura proprie»* — și numai cine nu a avut ocazia să încerce să descifreze manuscrisele lui Negruzzi, mai ales pe cele din adolescență, își poate închipui că *«punerea la punct a textelor»*, efectuată de altfel în mod exemplar, ar fi fost posibilă fără *«o muncă îndelungă»*, cu nenumărate *«reveniri și confruntări ale manuscriselor»*. Cercetînd și noi, într-o vreme, aceste manuscrise din care am publicat pentru prima oară unele titluri (*Intăia Noapte a lui Iung, Duchesa Milanului, Noaptea, Prefață la „Oscar d'Alva", Duca Vodă, O vizită domnească, Vocabulaire d'anciens mots moldaves*) înțelegem perfect amînările, ezitările, scrupulele de tot felul ale editorului, dornic, pe bună dreptate, să nu lase nici un cuvînt nedescifrat, nici o chestiune de istorie literară nerezolvată. Și, în același timp, nu trebuie să uităm că munca susținută la această ediție l-a condus pe Liviu Leonte la publicarea, în 1980, a monografiei *Constantin Negruzzi*, lucrare de referință, după părerea noastră cea mai solidă, mai documentată abordare critică a vieții și operei autorului lui *Alexandru Lăpușneanul*.

Ca și în cazul altor ediții critice, alcătuite, cu același simț de răspundere, pe baza explorărilor din ce în ce mai adînci în universul creației scriitorilor, nici dimensiunile acesteia nu au putut fi apreciate exact de la bun început. Concepută, inițial, în două volume, ea va avea, pînă la urmă, *patru*, materia preconizatului volum al doilea (în care opera lui Negruzzi necuprinsă în *Păcatele tinerețelor* urma să fie *«reprodusă sistematic, începînd cu poezia, continuînd cu proza, publicistica, teatrul și terminînd cu corespondența»*) trebuind să fie împărțită, din cauza abundenței de texte, în trei tomuri, în cel de față găsindu-și locul, cu o singură excepție, numai *proza* și *poezia*. Consecința imediată a apariției unei ediții critice în patru volume va fi, nu ne îndoim, schimbarea opiniei curente potrivit căreia Negruzzi este un scriitor cu o operă extrem de restrînsă. Ea este «restrînsă» — am mai afirmat-o și cu altă ocazie — doar în raport cu spiritul de exigență al autorului față de propria sa creație, adică cu proporțiile relativ modeste ale culegerii antologice *Păcatele tinerețelor*, dar se dovedește a fi destul de «vastă» dacă se ia în considerație *totalitatea* paginilor (edite și inedite) rămase de pe urma strădaniilor de-o viață ale scriitorului. Consecința mai îndepărtată a utilizării acestei ediții va fi, iarăși nu ne îndoim, una de ordin estetic: se va constata, *negru pe alb*, că și alte texte, nu numai cele din *Păcatele tinerețelor*,

prezintă calități artistice deosebite, că scrierile negruzziene au *în general* valoare literară, indiferent de epoca în care au fost concepute, de intenția cu care au fost elaborate, de stadiul de definitivare în care se află. Aceste două modificări de perspectivă — de obicei greu de realizat în cazul reconsiderării scriitorilor clasici — sînt esențiale în procesul de valorizare a operei lui Negruzzi și tocmai de aceea considerăm că actuala ediție critică reprezintă o izbîndă a istoriografiei noastre literare.

Textele negruzziene în proză și în versuri din prezentul volum sînt în marea lor majoritate traduceri, diverse ca tematică și ca stil : de la tălmăcirile din adolescență, *«de o valoare mai redusă, instructive însă pentru formarea scriitorului, pentru evoluția limbii literare»*, în care par a fi la fel de gustați Mme de Genlis și Young, Dimitrie Darvari și Lesage, Grécourt și Marmontel, John Cleland și Voltaire, pînă la cele trei compacte cicluri de poeme din vremea deplinei maturități creatoare : *Balade* de Victor Hugo, *Melodii irlandeze* de Thomas Moore și *Satire și alte poetice compuneri* de Antioh Cantemir. Compunerile originale, și ele influențate de exemple din afară, sînt puține : *Idilie, Noapte, Dișțărare șlicului, Epitaful vornicului Alexandru Dimitrie Sturdza, Strofe dedicate d-nei Smaranda Docan, Flora română*. Și unele și celelalte dovedesc, alături de multe alte opere ale lui Negruzzi, necuprinse aici, că mirajul traducerilor (mărturisite sau nu) și al modelelor străine, copleșitor chiar și pentru un autor capabil de scrieri profund originale, ca *Alexandru Lăpușneanul*, își exercita puterea tiranică de seducție în virtutea presiunii unor mentalități proprii contextului istoric și socio-cultural, în care deslușim etapele procesului de constituire a unei vieți și a unei creații literare naționale. Odată cu schimbările de mentalitate, produse în spiritul programului *Daciei literare*, mirajul traducerilor, ca și al prelucrărilor, adaptărilor și localizărilor, va fi înlocuit, încet dar ferm, cu atracția irezistibilă către literatura originală

Parcurgerea volumului ne-a prilejuit, pe lîngă aprecierea superlativă, de ansamblu, enunțată la început, și cîteva observații de amănunt, din care le menționăm pe următoarele :

— La prima vedere, organizarea materiei în prima secțiune poate părea lipsită de rigoare : textele sînt dispuse *«într-o ordine, pe cît posibil, cronologică»*, dar fără să se separe poezia de proză, postumele de antume, producțiile originale de traduceri. Examinîndu-le și noi, de la *Zuma...* (1821) și pînă la *Flora română* (1867), împreună cu datele de istorie literară referitoare la ele, ne-am dat seama că, într-adevăr, aceasta era singura modalitate practică de structurare a unui corpus de scrieri deloc omogene, în bună măsură ocazionale și adeseori nedefinitivate.

— Deși volumul este consacrat poeziei și prozei, considerăm pe deplin întemeiată includerea în sumar a traducerii începutului comediei lui Lesage, *Crispin, rival stăpînă-său*, întrucît se pune astfel mai bine în lumină unitatea de limbă și de stil a primului manuscris cunoscut al lui Negruzzi, *Zăbăvile mele în Basarabia în anii 1821, 1822, 1823 la satul Șărăuții, în raiaua Hotinu*, publicat acum pentru întîia oară integral.

— *«Lectura proprie»* a manuscriselor de către editor și publicarea versiunii sale, operații perfect îndreptățite, nu justifică însă lipsa de consecvență în indicarea numelui celor care le-au editat pentru prima oară. Noi înșine ne bucurăm de un tratament diferențiat, fiind cînd citați (în notele la *Întăia Noapte a lui Iung* și la *Oscar d'Alva*), cînd trecuți sub tăcere (în notele la *Duchesa Milanului*, pe care am publicat-o în vol. *Scrieri literare inedite (1820—1845)*, Ed. Minerva, 1981, p. 222—224, și la *Noaptea*, a cărei variantă aflată în arhiva Institutului G. Călinescu a apărut în art. *Din ineditele lui Costache Negruzzi*, în *R.I.T.L.*, XXXI, 1983, nr. 1, p. 85—86).

— Păstrarea numelor proprii din *Duchesa Milanului* în transcrierea traducătorului reprezintă, desigur, soluția cea mai bună, chiar dacă unele din ele puteau fi modificate (*Sfors* = Sforza, *Marinian* = Marignan). *«Ce puteam face însă cu Jan-Jac Trivuls ?»* se întreabă editorul. Un singur lucru : să-l identifice cu Jean-Jacques Trivulce (1448—1518), mareșal al Franței sub Ludovic al XII-lea.

— În legătură cu *Parte întăi*, traducerea (neterminată) a cunoscutelor *Memoirs of a woman of pleasure* (în versiune franceză : *Mémoires de Fanny Hill, femme de plaisir*), precizăm că meritul descoperirii originalului îi revine lui Gh. Lăzărescu (*C. Negruzzi și John Cleland*, în *Ramuri*, IX, nr. 2 (92). 15 febr. 1972).

Andrei NESTORESCU

(Continuare în pag. 159)

OPINII ŞI ATITUDINI

«INTEGRALA EMINESCU» ŞI PROBLEMA PATERNITĂŢII

II

Contemporanii lui Eminescu ne-au lăsat mărturii revelatorii privind activitatea poetului la cotidianul bucureştean [15]. *Mai importantă rămîne, firește, ediția lui lui Gr. Păucescu din 1891. I. Negruzzi este însă cel dintîi care atrage atenția asupra serialului* Icoane vechi şi icoane nouă. «Să venim la Timpul» — *îi scrie I. Negruzzi lui I. Slavici în 18 decembrie 1877* — «El e foarte mult cetit la noi [în Iaşi]. Articolele ICOANE VECHI ŞI NOUE au fost găsite minunat scrise şi minunat cugetate. S-a recunoscut în Junimea de îndată pana lui Eminescu. Săraca Junimea !Cît de bine rezumă un băiet cu talent diversele sale discuţii !» [16]. *Paternitatea eminesciană putea fi stabilită însă şi pe baza manuscriselor. Textul, integrat în serial, privind activitatea lui August Bebel este transferat, din manuscrisul* 2257, 228, *fără nici o modificare. Serialul reprezintă, în fond, o demonstrație programatică privind tezele fundamentale dezvoltate apoi de Eminescu în zeci de articole. G. Călinescu acorda, pe bună dreptate, mare atenție serialului în definirea concepției eminesciene despre stat, clase sociale, muncă și chiar în privința construirii discursului critic în publicistica lui Eminescu.*

Tipărite în volum de G. Teodorescu-Kirileanu, 1909, articolele din Icoane vechi şi nouă *stau la baza stabilirii paternității unui mare număr de texte din cotidianul bucureștean. T. Maiorescu dă în* Însemnările zilnice *informații prețioase în legătură cu activitatea lui Eminescu la* Timpul *și consemnează chiar divergențele de opinie în unele chestiuni politice.* «Articol al lui chestiunea evreiască —

---

[15] Unele dintre considerațiile ce le face Z. Ornea în articolul *Din nou despre «integrala Eminescu»* în *Revista de Istorie și Teorie Literară*, nr. 2/1985, p. 134—139 ne-au surprins. Comentînd volumul *Opere XI Publicistica* domnia sa constată că *«studiul introductiv lipsește cu totul* [iar] *„Lămuririle" editorului, care îndeplinesc și oficiul de suplinire a absentului studiu introductiv, sînt prea sumare (vreo șase pagini) chiar și pentru clarificări de ordin tehnic.* I-am putea reproșa în rîndu-ne lui Z. Ornea că nu a cercetat cu atenție structura ediției, fiindcă altfel nu ne putem explica observații precum cele de mai sus. Ediția națională a fost concepută de Perpessicius cu *studii introductive* la volumele care deschid principalele secțiuni ale operei eminesciene (poezie, proză, teatru, publicistică, corespondență) ; celelalte, din interiorul secțiunilor, beneficiind numai de *lămuriri tehnice* succinte. Marele editor deschide în 1939 secțiunea consacrată poeziei cu o prefață (2 pag.), o *Introducere* (20 pag.), *Lămuriri* pentru secțiunea poeziei (8 pagini). Editorul, de asemenea, nu întreprindea analiza poeziei, ci o lasă în sarcina exegezei eminesciene. Pentru celelalte volume Perpessicius se mărginea strict la datele tehnice : vol. II, 2 pag. ; vol. III, 5 pag. ; vol. IV ,12 pag. : vol. V, 2 pag. Trecînd la *literatura populară*, o nouă secțiune, autorul *Mențiunilor critice* întocmea un *studiu introductiv* (14 pag.). În ceea ce ne privește ne încadrăm în aceste coordonate. Deschidem *Opere VII. Proza literară* cu studiul introductiv al lui Perpessicius (căci istoricul ediției trebuia trecut ca *Anexă*, iar studiul Amitei Bhose putea fi citit, puțin mai tîrziu, ca lucrare independentă). *Opere XIV. Traduceri*, altă secțiune, are un studiu introductiv semnat Al. Oprea și sînt, de asemenea prevăzute *studii introductive* pentru secțiunile *Teatru, Fragmentarium* și *Corespondență*. *Studiul introductiv* pentru publicistică l-a întocmit tot Al. Oprea și a fost tipărit în fruntea volumului IX care deschide această secțiune a operei eminesciene. Al. Oprea analizează acolo destul de puțin publicistica dinainte de 1877 și acordă spațiul cel larg gazetăriei lui Eminescu de la *Timpul*. Ediția pe care o folosește este, pe de altă parte, cea a lui I. Crețu, *Opera politică*, în două volume, din 1941, care tipărește publicistica eminesciană din cotidianul bucureștean. Din perioada anterioară sînt incluse aici numai 20 de articole.

Iată, deci, motivele pentru care lucrurile stau întocmai așa cum le constată Z. Ornea. Sper să-i fi oferit acum explicațiile necesare.

[16] I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare. III „Junimea"*, București, 1932, p. 202.

notează *Maiorescu în 1/13 iunie 1879* — în contra mea»[17]. *Criticului îi aparține și precizarea că studiul său,* Despre situația politică a României *publicat în germană, este* «tradus de Eminescu, reprodus în „Timpul" și pentru polemică și în „Românul" din ianuarie 1881»[18]. *Activitatea lui Eminescu la* Timpul *stă și în atenția Biroului de informații din Viena, care primește* rapoarte *din București Acestea au fost publicate de Gh. Ungureanu*[19]. *Pe baza lor noi indentificăm două editoriale* [„Înființarea unei mitropolii..."] *din 20 mai 1883 și* [„Miercuri seara..."] *din 29 mai 1883*[20], *a căror importanță constă în faptul că vin să demonstreze consecvență în orientarea politică a lui Eminescu pînă în ajunul prăbușirii sale intelectuale.*

În sprijinul paternității eminesciene noi aducem și extrasele din diferite tratate, pe care poetul le integrează în editorialele *sale, ca armătură științifică. Dar și aici am lărgit investigațiile și pe baza* însemnărilor *din maniscrise stabilim paternitatea pentru un mare număr de articole. Exemplificăm cu articole ca* [„Dacă în timpul adunărilor..."] *din 7 iulie 1882,* [„De cîte ori gîndim..."] *din 21 octombrie 1882,* [„Încă din sesiunea trecută..."] *din 12 noiembrie 1882*[21]. *Aici se reproduc citate din lucrările unor economiști, ca Ferdinando Galiani (1728—1787), care nu figurează nici în* exegezele *eminesciene ale lui G. Călinescu.*

Prețioase în stabilirea paternității sînt și incursiunile în istoria națională, prezente în numeroase articole și pentru care găsim, de asemenea, însemnări *în manuscrise. Figurile istorice pentru care Eminescu manifestă o admirație nedesmințită sînt Alexandru cel Bun, Mircea cel Bătrîn și Ștefan cel Mare. Poetul aduce însă viziunea sa personală, cînd înfățișează epocile românești în care aceștia au domnit, cum face și în conferința* Influența austriacă asupra românilor din Principate *din 1876, considerîndu-le perioade istorice de stabilitate și progres.*

Din istoria mai nouă, Eminescu manifestă mare admirație pentru Alexandru Ioan Cuza și condamnă în termeni necruțători pe toți participanții la detronarea sa. Toate articolele în care Al. Candiano Popescu și ceilalți conspiratori sînt prezentați în această lumină aparțin poetului și dintre ele numai cîteva figurează în edițiile anteriare. Eminescu merge așa de departe în atitudinea sa față de participanții la detronarea lui Alexandru Ioan Cuza, încît părăsește demonstrativ salonul lui Maiorescu cînd Al. Candiano Popescu își face apariția la una din ședințele Junimii bucureștene[22]. *Pe Alexandru Ioan Cuza, pe care îl cunoaște și personal în anii studiilor universitare, poetul îl prețuia pentru reformele sale sociale. Se știe însă mai puțin despre credința lui Eminescu că dacă Alexandru Ioan Cuza nu ar fi fost detronat în 1866, nici Transilvania nu ar fi fost alipită la Ungaria, prin pactul dualist din 1867.*

În redacția Curierului de Iași *Eminescu era singurul cunoscător al limbii germane și cu acces la presa germană. În redacția* Timpului *cunoscător al acestei limbi era și Slavici, care însă nu urmărea, zilnic, anume ziare germane.*

Încă din epoca studiilor universitare și din perioada ieșeană poetul își fixează atenția asupra cîtorva ziare : Neue freie Presse *din Viena,* Allgemeine Zeitung *din Augsburg,* Pester Lloyd *din Budapesta și alte cîteva pe care le urmărește și în epoca gazetăriei bucureștene. Eminescu comentează frecvent materialele publicate în aceste ziare privitoare la poporul român și face numeroase traduceri. Nu este lipsit de interes să arătăm că în ultimele articole publicate în* Timpul *poetul polemizează cu* Neue freie Presse *și* Pester Lloyd. *Dar cum am mai arătat nici o traducere din aceste publicații nu figurează în edițiile anterioare.*

Eminescu își începe activitatea publicistică în presa românilor din Imperiul austro-ungar, cînd ia atitudine împotriva pactului dualist din 1867. Poetul urmărește pe tot parcursul activității sale ziaristice situația românilor din Imperiul austro-ungar și condamnă politica de maghiarizare. Aceste articole stau și în atenția editorilor anteriori, la care alăturăm și noi cîteva ca făcînd parte din aceleași familii de texte. Ocupă un loc aparte în publicistica eminesciană chestiunea dunăreană. Imperiul austro-ungar revendică dreptul de control asupra Dunării de la Turnu Severin pînă la Marea Neagră, deși nu era și pe acest parcurs țară rive-

[17] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice.* I (1855—1880). București, /1937/, p. 324.
[18] T. Maiorescu, *Istoria contemporană a României (1866—1900),* București, 1925, p. 180.
[19] *Eminescu în documente de familie,* București, 1977, p. 412—414.
[20] M. Eminescu, *Opere XIII. Publicistica,* p. 513—514, 516.
[21] M. Eminescu, *Opere XIII. Publicistica,* p. 464—465, 487, 491.
[22] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice II (1881—1886),* București, /1939/, p. 136.

rană. Poetul ia atitudine împotriva acestei politici prin care se leza suveranitatea națională. Editorii anteriori reproduc mai multe articole pe această temă. Noi lărgim sfera investigațiilor și includem în ediția națională textele din manuscrise și traduceri făcute de Eminescu din presa străină în legătură cu «chestiunea dunăreană». Să mai notăm că în atenția lui Eminescu stă și situația românilor din Balcani și face loc în coloanele ziarului, în traducerea sa, unor studii aparținînd cercetătorilor străini ca F. Kanitz ori K. A. K. Höfler. Studiul celui din urmă se tipărește în Analele Academiei din Viena.

Examenul stilistic ocupă, de asemenea, un loc important în stabilirea paternității, însă nu constituie unicul criteriu în operația de identificare a articolelor poetului. Metoda de lucru în redacție, evocată de I. Slavici în pagini memorabile[23], *facilita în chip evident preluarea unor termeni și expresii. Se pot stabili totuși, ca mai specifice, un număr de cuvinte și expresii întîlnite în manuscrise și cu frecvență în articolele din* Curierul de Iași *și în cele din* Timpul. *Dăm cîteva exemple :* blagomanii, cabală, erija, feneanți, ignominii, logomahii, malonest, pana (*condei*), paralogism, predmet, semibarbaria, sibarit, sinalgmatic, spurii, superfluență, suplantat, xenocrație. *Și cîteva expresii :* apucături sofistice, bandă de exploatație, ban roșu, bob numărat, canale de scurgere, caracter problematic, cavaler de industrie, cordon al ordinului Sfintei Cînepe (*spînzurătoare*), mlaștina de scurgere, mucul condeiului, slove negre pe hîrtie albă, tagma patrioților, tîrzii la minte.

Specific eminesciană este numirea secolelor : suta a (*paisprezecea, a cinsprezecea etc.*) *utilizată frecvent în incursiunile istorice și în traducerile în presa străină. Expresia preferată a poetului este însă :* naturi catilinare, *cum intenționa să-și intituleze și romanul* Geniu pustiu *din tinerețe. Expresia este folosită atît în articolele din* Curierul de Iași, *cît și în cele din* Timpul *sub mai multe forme : bande* catilinare, clinică catilinară, gunoi al catilinarismului, naturi catilinare, perversitate catilinară.

Eminescu manifestă o adevărată predilecție pentru dictoanele și expresiile latine și le întîlnim în aproape toate articolele sale. G. Călinescu dă o listă a acestor «locuțiuni și zicători latine clasico-moderne»[24], *pe baza ediției lui I. Crețu, în patru volume, din 1939. Marea majoritate a acestor dictoane și expresii erau de circulație generală și nu pot fi invocate, criteriu unic, în stabilirea paternității. Noi le luăm în considerare dacă se întîlnesc în mai multe articole, la mari intervale și numai în asociere cu alte elemente. Expresia :* quod licet Jovi non licet bovi, *neînregistrată de G. Călinescu, o întîlnim în articolul* [„Camera franceză a respins..."] *din 6 martie 1879 și este reluată, în contexte politice asemănătoare, în editorialele* [„Demagogii sînt aceiași..."] *din 10 iulie 1881 și din 10 iulie 1881 și* [„Ți-ai găsit..."] *din 15 iulie 1882. O altă expresie :* Non idem est si duo dicunt idem *este citată de Eminescu în editorialul* [„Promulgat și sancționat..."] *din 14 octombrie 1879 și reluată în editorialele* [„Unul din punctele statornice..."] *din 5 februarie 1880,* [„N-ar fi greu de polemizat"] *din 23 februarie 1881,* [„L'indépendance roumaine publică..."] *din 8 aprilie 1881 și* [„Alexandria povestea..."] *din 30 iulie 1882. Din cele opt articole, patru, 6 martie 1879, 5 februarie 1880, 8 aprilie 1881 și 10 iulie 1881, nu figurează în nici o ediție anterioară. Alăturăm la expresiile latine și titulatura lui Mircea cel Bătrîn,* Dei gratia Fogaras et Omlas Dux Severini Comes, Terrarum Dobrodicii Despotus, *citată de Eminescu în mai multe articole. Întîlnim și expresii latine ce aparțin poetului :* post republicam Ploestensem, *prin care caracterizează acțiunea antimonarhică a lui Al. Candiano Popescu, devenit apoi susținător al monarhiei.*

Eminescu își face pregătirea intelectuală în institutele germane de învățămînt și se păstrează în manuscrise un mare număr de însemnări în germană. Este interesant de observat că termenii germani sînt utilizați destul de rar în publicistica eminesciană. Sînt folosiți aproape în exclusivitate pentru definirea mai exactă a unor termeni și expresii românești. Să exemplificăm : consiliu economic (Volkswirtschaftsrath), reprezentațiune executivă (Vorstand), procură (Vollmacht). *Poetul trece termenii germani în paranteză.*

Publicistica eminesciană la Timpul *oferă un spectacol neașteptat prin utilizarea largă a expresiilor în limba franceză, lucru remarcat de G. Călinescu. Multe din ele sînt, ca și cele latine, de circulație generală. Luăm în considerare pe cele*

[23] I. Slavici. *Opere IX, Memorialistica, Varia,* p. 156—159.
[24] G. Călinescu, *Opere 12, Opera lui Mihai Eminescu (1).*, București, 1969, p. 362—363.

întîlnite în manuscrise în articolele din Curierul de Iaşi şi în corespondenţă şi tot numai în asociere cu alte elemente. Aspectul cel mai interesant ni-l oferă terminologia pentru operaţiile bancare, omisă de G. Călinescu în lista sa. Eminescu utilizează în descrierea acestor operaţii aproape exclusiv terminologia franceză. Să exemplificăm: à decouvert, à outrance, à tout prix, haute-banque, haute-finance, lettre de charge. Poetul o preia din lucrarea lui Jean Gustave Courcelle-Seneuil, Traité théorique et pratique des opérations de banque (Paris, 1876) din care îşi face extrase în manuscrisul 2264. Ele stau la baza familiei de texte Creditul mobiliar din 1881. Dintre termenii în alte limbi se întîlneşte mai des şi în publicistică: self-government.

În caracterizarea unor personalităţi din vremea sa Eminescu apelează la epitete care oferă şi ele indicaţii în stabilirea paternităţii. Carol I este «Carol Îngăduitorul» şi «Rampsint Îngăduitorul», pentru lipsa de autoritate în viaţa statului; I. C. Brătianu Cancelarul de la Măgura şi Cancelarul de pe malurile Dîmboviţei, pentru practicile dictatoriale; C. A. Rosetti, pocitură şi creatură «hidoasă», pentru apucăturile demagogice; C. Boerescu, marele om de stat pentru dezorientarea politică; Emil Costinescu, cu «patru clase primare şi un curs de violoncel» şi totuşi redactor la un ziar central; Simeon Mihalescu, «Simeon Cucernicul», «Simeon Cuviosul», pentru amestecul în afacerile cu rechiziţiile pentru armată; B. P. Strousberg «Regele Strousber», cu tristă faimă în răscumpărarea căilor ferate.

Asemenea caracterizări extinse şi la alţi oameni politici sînt creaţii ale poetului. Excepţie fac numai epitetele atribuite lui C. A. Rosetti, care sînt preluate dintr-o poezie a lui V. Alecsandri, dar care devin «eminesciene» prin modul de utilizare în contextul discursului critic. De un interes aparte în stabilirea paternităţii este şi onomastica creată de poet: Caradale, Chiriţopoli, Costineşti, Fundeşti, Mărgărităreşti, Pătărlăgeni etc., cu semnificaţii caracterologice pentru definirea oamenilor politici obscuri din guvernarea liberală. Importante sînt, de asemenea şi numirile ce le dă unor ziare: «Pseudo-Românul», pentru Românul, «Cobza lui Faraon», «Daraua lui Faraon», «Vocea lui Faraon» pentru Telegraful. Mai notăm, tot aici, numirile ce le dă României din vremea sa: Americă dunăreană, America Orientului, Californie, Eldorado, numiri întîlnite şi în manuscrise. Defineşte astfel o situaţie de colonie faţă de ţările apusene.

Elemente pentru stabilirea paternităţii oferă şi unele «ticuri stilistice» pe care le luăm în considerare cu multă prudenţă. Notăm cîteva din ele: cată să (admitem, fie etc.), cu asupra de măsură, nici au ceva (de învăţat, de spus etc.). Se întîlneşte mai frecvent: în fine, chiar în deschiderea editorialelor, cu reluări în desfăşurarea discursului critic.

Probleme importante ridică şi ortografia, care nu era normată şi în legătură cu care se purtau discuţii între specialişti. Ziariştii adoptau ortografia publicaţiei la care colaborau. Eminescu foloseşte la Curierul de Iaşi şi la Timpul ortografia fonetică, cu care tipăreau şi Convorbirile literare şi pledează pentru introducerea ei şi în presa transilvăneană. Ortografia singură nu oferă însă elemente certe în stabilirea paternităţii. Aici sînt posibile imixtiuni ale tipografilor. Să mai notăm că un ziarist ca N. Basarabescu, criticat de Eminescu pentru lipsa de talent, întocmeşte edioriale cu «expresii eminesciene» pe care le trimite direct la tipografie. Acesta este şi motivul pentru care poetul îi scrie lui Lascar Catargiu în 16 februarie 1883 că intenţiona să-şi dea demisia din redacţia cotidianului bucureştean. «Permiteţi-mi a declara — spune Eminescu — că mie unul nu mi-e încă indiferent cu cine împărtăşesc onoarea de-a colabora la una şi aceeaşi publicaţiune. Am fost pururea — nenumărate coloane din „Timpul" o dovedesc — în contra celor scriitori cari cred a se putea dispensa şi de talent şi de cunoştinţe şi de idei»[25]. Poetul face această a treia declaraţie cu privire la contribuţia sa în susţinerea Timpului numai cu cîteva luni înainte de prăbuşirea intelectuală.

Mai importante decît particularităţile ortografice sînt în stabilirea paternităţii acele expresii din publicistică — şi nu puţine — pentru care avem echivalenţe în creaţia literară. Să dăm şi aici cîteva exemple: cheamă din noaptea vremurilor ([„Conspiraţiile din Constantinopol"], 4 noiembrie 1877); urmat cărarea hotărîtă de mai nainte ([„«Românul» concede..."], 4 ianuarie 1878); luînd faţa pămîntului românesc pe tălpile lor ([„În sfîrşit vedem limpede..."], 25 ianuarie 1878); capistea minciunii ([„Astăzi se deschide adunarea..."], 16 septembrie 1878); pieri în umbra

[25] I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare, III „Junimea"*, p. 114.

vremurilor („De ceea ce ne temem...", *27 mai 1879)*; temniţele destul de largi („Aflăm că d. N. T. Moldoveanu...", *2 iunie 1879)*; copii bătrîni şi plini de patemi („În zădar ar încerca...", *30 ianuarie 1879)*; mulţimea săgeţilor întunecînd văzduhul („Sîntem în ajunul unei soluţiuni...", *7 octombrie 1879)*; o enigmă deslegată („De dumineca trecută...", *28 octombrie 1879)*; a spera mereu într-un mîine, trăind mereu într-un vecinic azi („Feldmareşalul, conte Moltke...", *23 ianuarie 1880)*; şi-a întins umbra puterii asupra a trei continente („Ieri seară ni s-a comunicat...", *25 februarie 1881)*; guvernul din Sybaris („Cînd onor d. Ioan Brătianu s-a întors...", *6 iunie 1881)*; braţul de fier („Spre orient, nu spre apus...", *26 iulie 1881)*; avînd în faţă pururea ziua de azi (Cronică anului 1881, *1 ianuarie 1882)*; se nasc spre a muri şi mor spre a se naşte (Vasile Conta, *25 aprilie 1882)*; cît enigma va rămîne pururea neesplicată („Pe cînd politica exterioară...", *6 noiembrie 1882)*; lumina unor stele ce s-au stins demult călătoreşte încă în univers („Observăm ca unirea...", *9 decembrie 1882)*; privitori numai ca la teatru („Admirabila dibăcie...", *11 februarie 1883)*; neam vine şi neam trece („Prin discursul de la Ateneu...", *14 aprilie 1883). Dintre aceste articole, cu expresii ce trimit la poezii cunoscute, cele din 4 noiembrie 1877, 4 ianuarie 1878, 2 iunie 1879, 23 ianuarie 1880, 26 februarie 1881, 6 iunie 1881, 1 ianuarie 1882, 6 noiembrie 1882 şi 11 februarie 1883 nu figurează în ediţiile anterioare din publicistica eminesciană. Asemenea expresii, cu echivalenţe în creaţia literară sînt argumente decisive în stabilirea paternităţii.*

Eminescu era, cum se ştie, un mare admirator al creaţiei populare şi a lăsat în manuscrise o colecţie impresionantă din literatura populară. Poetul operează numeroase transferuri din această colecţie în publicistică. Să dăm şi aici un exemplu. Eminescu integrează în editorialul („Multe am avut de zis...") *din 16 decembrie 1877 nu mai puţin de patru proverbe şi zicători: 1)* La tocmeală duşmăneşte, dar la plată frăţeşte *2)* Ce nevoiaş, norocul lui cînd nu întîlneşte duşmani în drum; iar cel voinic, norocul duşmanilor că nu-l întîlnesc pe el *3)* Minte de bătrîn, putere de tînăr şi îndrăzneală de nebun *4)* Decît un an corb, mai bine o zi şoim. *Proverbele şi zicătorile sînt transferate din manuscrisul* 2257, 287, *cu schimbarea doar a unor cuvinte ca* cioară *în loc de* corb. *Discursul critic este construit, demonstrativ, pe o suită de proverbre şi zicători, nu din cele de circulaţie largă. Aspectul acesta scapă chiar şi unui editor avizat ca D. Murăraşu, care tipăreşte, concomitent, trei ediţii din literatura populară a lui Eminescu şi patru ediţii din publicistica sa. Editorul nu face, totuşi, legătura între cele două sectoare ale operei eminesciene şi editorialul respectiv rămîne îngropat în presă.*

Luăm în considerare, cu rezerva cuvenită, şi unele elemente de conjunctură. România liberă, *organul de presă al «tinerilor liberali», comentează cu simpatie editorialele lui Eminescu, dă extrase din ele, trecînd cu vederea peste cele care nu aparţineau poetului. Explicaţia stă în faptul că redactorii de la* România liberă, *în parte transilvăneni, ţineau legături strînse cu cei de la* Timpul.

Prezenţa articolelor în ediţiile anterioare nu o luăm drept criteriu în stabilirea paternităţii. Excepţie face ediţia lui Gr. G. Păucescu pentru motivele arătate mai sus. Publicistica de la Timpul *o reexaminăm din nou, cum procedăm şi cu cea din foaia ieşeană. Multe articole din ediţiile anterioare nu figurează şi în ediţia noastră. Pentru toate articolele omise facem menţiune la locurile respective şi indicăm argumentele pe care ne întemeiem. Este şi motivul pentru care nu insistăm asupra omisiunilor. Mai importantă este însă lăsarea în afară a studiului* Bucovina şi Basarabia, *inclus de I. Creţu în ediţiile sale, tipărit chiar în volum separat. Studiul aparţine lui I. Slavici, se publică în* Timpul *în 1878, în vreo 20 de numere şi este o parafrazare a documentelor Hurmuzaki, de tipărirea cărora se îngrijea prozatorul.* «Vom face dar — *se arată încă de la început* —, mai ales după documentele istorice, adunate de răposatul Eudoxie Hurmuzaki, o dare de seamă asupra faptelor hotărîtoare ce s-au petrecut în ţările din Orientul Europei de la anul 1800 pînă în zilele noastre». *Politica Imperiului austro-ungar faţă de ţara noastră este înfăţişată în termenii din broşura* Răpirea Bucovinei, *editată tot de Slavici în 1875. Grigore Ghica este pus într-o lumină nu tocmai favorabilă, ceea ce contravine opiniilor lui, Eminescu despre acest domnitor. Este evidentă, fapt de asemenea important, atenţia acordată românilor din ţinutul natal al prozatorului. Studiul nu poate fi atribuit lui Eminescu nici sub raport stilistic.* «Slavici va întrebuinţa de preferinţă — observă T. Vianu în *Arta prozatorilor români* — cuvîntul general, repetîndu-l ori de cîte ori va fi nevoie, chiar înăuntrul aceloraşi fraze, fără să se lase stînjenit de ucigătoarea monotonie care rezultă». *Din nici una din*

scrierile lui Slavici nu putem selecționa mai multe exemple de această natură ca din studiul de față. Întîlnim într-un singur paragraf forme ca : «mereu stăruiau», «mereu îndemnau», «cereau mereu ajutor», «mereu își da silința». *Exemplele se pot înmulți. Slaviciană este și o altă formă stilistică repetată în numeroase variante :* «numaidecît la început», «numaidecît în anul», «numaidecît după ce», «numaidecît însă» «numaidecît negocierile». *Studiul constituie un îndrumător prețios în stabilirea paternității și a altor articole atribuite lui Eminescu, dar care aparțin, în realitate, prozatorului transilvănean.*

Deși folosim în determinarea paternității cît mai multe elemente, cum spuneam, — niciodată unul singur, — rezultatele nu sînt întotdeauna cele așteptate. Un articol ca Bălcescu și urmașii lui, *a cărui paternitate eminesciană n-a fost pusă la îndoială, poate fi atribuit și lui Slavici, care îngrijește tipărirea volumului* Istoria românilor în timpul lui Mihai Vodă Viteazul. *Prozatorul folosește manuscrisul ce i-l pune la dispoziție Al. Odobescu. Se întîlnesc și expresii slaviciene :* «amestec amănunțit de văpsele», «cu acea nesovăire» *și altele. Într-o situație asemănătoare se găsește și scrisoarea de răspuns, dată lui Frédéric Damé, publicată în* Timpul *în 15 noiembrie 1877. Aici recunoaștem și procedeul stilistic la care se referea T. Vianu, în aceeași unitate sintactică. Un exemplu :* «această impresie ne jignea, și pentru că în adevăr ne jignea, am zis ce am zis». *Sînt articolele cu dublă paternitate scrise probabil în redacție, și, ca atare, le trecem la incerte, fără să putem stabili partea de contribuție a lui Eminescu și nici a celorlalți colaboratori.*

Condițiile concrete în care se găsește publicistica lui Eminescu la Timpul *ne dau dreptul să susținem că nu săvîrșim nici o eroare ireparabilă dacă includem în ediție articole care s-ar dovedi, ulterior, că nu aparțin poetului. Descoperirea tardivă a autorului* Poemului Putnei, *poem introdus de Perpessicius în ediția națională, nu dărîmă edificiul monumental înălțat de editor poeziei eminesciene. Dar considerăm că ar constitui o greșeală de neiertat lăsarea pe mai departe în coloanele cotidianului bucureștean a unor texte de Eminescu sortite dispariției într-un timp nu prea îndepărtat, avînd în vedere stadiul înaintat de degradare în care se găsește colecția ziarului respectiv la Biblioteca Academiei, colecție inutilizabilă aproape pentru anii 1880—1881. O asemenea situație nu trebuie să se întîmple.*

D. VATAMANIUC

PROFESIUNE DE CREDINȚĂ

III. Seducția luciferică

Spre a ne reîntoarce, însă, la tema romanului de idei. Toate elementele tematice esențiale ale acestuia erau evidente încă din epoca prieteniei cu Suhrkamp : amenințarea omului și a posibilităților sale vitale de către un instinct al cercetării lipsit de răspunderea etică *(Das Rosenmal)*[1], pierderea în substanță pe care o suferă experiența realului în lumea modernă, criza de identitate, tulburarea conștiinței timpului *(Der Zopf, Das Spiegellabyrinth, Das Rosenmal)*, psihologia actului creator genial *(Die Nacht vor dem Duell* — Noaptea de dinaintea duelului —, *Das Rosenmal)*, fenomenul trăirii transcendentale, ne-euclidiene a spațiului *(Das Spiegellabyrinth)*.

---

[1] În postfața — intitulată *Orpheus im Laboratorium* (Orfeu în laborator) — la volumul meu de nuvele și povestiri de tinerețe, *Die Pirouette des Elektrons* (Pirueta electronului), Düsseldorf, 1980, Robert Jungk scria : «*În primele povestiri ale lui Schirmbeck, scrise sub înrîurirea filosofiei romantice a naturii, oamenii de știință sînt înfățișați ca monomani care practică o „meserie blestemată". Mai înainte ca tainele smulse în lungi nopți de veghe naturii să ajungă a nimici lumea largă și mai înainte ca ei înșiși să cadă jertfă propriei lor nelegiuiri, oamenii de știință își vatămă și își distrug sfera vieții personale. Cel care va ridica vălul zeiței Isis va fi pedepsit, — iată străvechiul avertisment mitic, luat în seamă de șamani și de preoți, de mistici și de romantici. Luminismul și mișcarea de emancipare au demascat și eufemizat atari avertismente, socotindu-le pure superstiții : „Cea mai izbutită viclenie a diavolului constă în a ne încredința că nu există", spune Baudelaire. În pătrunzătorul eseu,* Die Säkularisierung Satans *(Secularizarea satanei), Schirmbeck comentează ast-*

Încă din timpul războiului am elaborat prima versiune a povestirii *Gefährliche Täuschungen* (Iluzii primejdioase). dezvoltată în 1958, sub forma romanului *Der junge Leutnant Nikolai* (Tînărul locotenent Nikolai). Narațiunea era o încercare de a da expresie literară consecințelor filosofice ale concepțiilor matematice (respectiv, ale geometriei ne-euclidiene) și a urmărilor acestora pentru înțelegerea științifică modernă a lumii. Suhrkamp citise manuscriptul (din motive politice acesta nu trecuse de cenzură) înainte de a fi fost arestat de Gestapo. Povestirea — după cum mi-a mărturisit la prima noastră întrevedere de după război — l-a preocupat pînă și în celula în care fusese întemnițat și a fost una din primele lucrări pe care le-a tipărit după redeschiderea editurii (1947). Din convorbirile noastre reieșea tot mai limpede — și pentru el — că una din sarcinile cele mai urgente ale unei viitoare literaturi era aceea de a da glas, la nivel atît social cît și individual, mutației suferite de conștiința umană în urma expansiunii agresiv iraționale a științelor naturii (bomba atomică !). Un început plin de speranță, privind posibile conlucrări în acest sens, l-a constituit, alături de editarea povestirii *Gefährliche Täuschungen*, și introducerea eseului meu *Wissenschaft und Ethik* (Știință și etică) — una din primele mărturii ale trezirii conștiinței ambivalenței științelor naturii și a problemelor ce decurg de aici pentru umanitate — în renumita colecție «Taschenbuch für junge Menschen» (Carte de buzunar pentru oameni tineri), prima publicație inițiată în 1945 de editura lui Suhrkamp și autorizată de guvernul militar din zona de ocupație britanică.

Cînd, după război, m-am consacrat intensiv studiilor teoretice, cufundîndu-mă în istoria fizicii atomice, și am început să lucrez cîțiva ani mai tîrziu la romanul *Argert dich dein rechtes Auge* (Te supără ochiul drept), în care căutam o expresie simbolică pentru teoria undelor și pentru teoria luminii, Suhrkamp a fost cuprins de uimire și îngrijorare. Spunea că am devenit necredincios adevăratei mele chemări. Astăzi, douăzeci și cinci de ani de la dispariția sa, înțeleg, din ce în ce mai limpede că încercarea de a integra operei poetice ambivalența științelor naturii, mai cu seamă a fizicii atomice și a biologiei moleculare, ar necesita, spre a atinge stadiul realizării mature, o viață de om. În semnificația și multistratificarea sa, această integrare nu poate constitui obiectul unui proiect de tinerețe ci, doar, al unuia de bătrînețe. Abia astăzi, cînd o sumă de transformări și confirmări profunde au avut deja loc, așteptările de atunci ale lui Suhrkamp se pot împlini. Ceea ce nici unul din noi nu a fost în măsură să prevadă atunci.

Tot astfel și ultima versiune a piesei lui Bert Brecht, *Das Leben des Galilei* (Viața lui Galilei) a fost, la capătul unei serii de schițe și studii pregătitoare, tot o operă de bătrînețe. După cum și romanul ce mi-a fost inspirat de cotitura uriașă care în istoria universală a dus la descătușarea și revărsarea peste omenire a ener-

---

fel acest citat : „Nu mai credem în el [în diavol] și de aceea nu mai băgăm de seamă ușa din spate prin care s-a furișat din nou înăuntru". Într-adevăr ! Cine ar identifica la prima vedere în Ambroise Bonnard, tînărul naturalist genial, care în Die Nacht vor dem Duell *(Noaptea dinaintea duelului), — asemenea unuia din întemeietorii francezi ai algebrei, Evariste Galois — luptînd pentru nemurire în concurență cu moartea, descoperă o formulă ce aruncă fulgerător o nouă lumină asupra tuturor lucrurilor de pînă acum, cine ar identifica, deci, în făptura acestui posedat al cunoașterii efectul unei seducții luciferice ? Cine, de asemeni, ar putea să vadă în Mac Leish* Die Weltformel *— Formula universului), omulețul sfrijit, amenințat să se scufunde în propriu-i frac, „un fanatic al științei", doar pentru că a elaborat o „formulă neînsemnată în care mizeria și grandoarea ființei umane sînt prinse ca într-o banalitate algebrică, în care sisteme de căi lactee și orbite electronice se dizolvă precum cristalele într-o apă leșioasă". Faptul că gîndirea este tot atît de primejdioasă ca și propriile sale produse destinate nimicirii nu este o reprezentare magică ci realitatea saturată de riscuri a unei epoci care a pătruns pînă în inima materiei și a celulei vii.*

A vedea, dincolo de strălucirea entuziasmului ce luminează chipul cercetătorilor deveniți productivi, grimasa zeului protezelor, năzuind la atotputernicie și distrugere totală, a deslușí în chiotul solitar al Heureka-ei țipătul de desnădejde al victimelor de mai tîrziu ale bombelor — iată sarcina poetului într-un moment în care răul știe să ia chipul binefacerii, bezna pe acela al luminii strălucitoare. Tocmai fanteziei poetice îi stă în putință să identifice aici efecte secundare și consecințe fatale, deoarece ea este mai cuprinzătoare decît forța de imaginație a omului de știință, capabil să înțeleagă doar cîteva din firele complexei rețele de efecte.

Poetul însă nu poate rămîne la analiza motivelor conștiente ori inconștiente ale omului de știință. El are o îndatorire cu mult mai mare decît simpla disecare, fie și precisă, ori dare în vileag a adevărului. Pentru poet, reducerea datului personal la nivelul unui material destinat teoretizării este nu doar un act de deformare ci și o nelegiuire. Într-o epocă de obiectivizare, favorabilă erorilor, el se străduie să facă din nou vizibile subiectele, să apere singularul de generalizare, să arunce în aer uscăciunea formulelor prin înflorescența senzorialului, să topească răceala de gheață a sărăciei inimii prin fluidul fierbinte al emoției».

giei atomice, roman care somnolează demult în ființa mea, dar și crește, încordîndu-mi pînă la extrem puterile creatoare, va fi tot o operă de bătrînețe.

În crestomația *Deutscher Geist*, Peter Suhrkamp introdusese și tratatul intitulat *Die Transzendenz des Lebens* (Transcendența vieții, 1918) al lui Georg Simmel. Va fi fost acest tratat pentru el o revelare ca și o confirmare a propriilor concepții de viață, cum a fost și pentru mine mai tîrziu, cînd am încercat să interpretez omul din unghiul putinței de el însuși stîrnite a nimicirii de sine. În *Die Transzendenz des Lebens*, Simmel înfățișează discrepanța dintre caracterul limitat al condițiilor fizice și sociale, pe de-o parte, și procesele voliționale, de gîndire și de acțiune, pe de altă parte. Faptul că vieții îi este în oarecare măsură «imanentă» transcendența (însușirea de a se «depăși» continuu) se vădește a fi sinonim cu existența libertății, a liberului arbitru, căruia îi revine obligația de a găsi o cale de mijloc între facticitatea existentului limitat, pe de-o parte, și potențialitatea nelimitată a ceea ce este de gîndit, de plăsmuit, de făcut, pe de altă parte, o cale de mijloc întemeiată în măsura umană și corespunzătoare armoniei morale și ecologice.

«[...] *prin aceea că eul* — spune Simmel în amintitul eseu — *nu se opune doar sieși, nu se face, în calitate de știutor, obiect al cunoștinței sale, ci se judecă pe sine ca pe un terț, se prețuiește sau se disprețuiește și în felul acesta se așează* PESTE *sine, se depășește pururi pe sine și rămîne totuși în sine, căci subiectul și obiectul său sînt în acest caz identice; deoarece această identitate nu este rigid substanțialistă, în procesul de viață spiritual al cunoștinței-de-sine, eul o desface, fără a o sfîșia. Depășirea de sine însăși ca știință a conștiinței știutoare se desfășoară în nemărginire: știu nu numai că știu, ci știu și că știu, și scriind această propoziție mă înalț încă odată peste fazele acestui proces. S-a văzut aici o dificultate de gîndire, ca și cum eul ar alerga mereu după sine, fără a se putea vreodată ajunge. Dificultatea dispare în clipa în care identificăm, în înălțarea peste sinele propriu, fenomenul primar al vieții în genere, fenomen reprezentat aici în chipul cel mai sublimat, epurat de orice conținut întîmplător. Odată cu conștiința supremă, înălțată deasupra noastră înșine, sîntem, de fiecare dată, absolutul însuși, dincolo de orice relativitate. Evoluția acestui proces însă, relativizînd din nou acel absolut, probează faptul că transcendența vieții este adevărata absoluitate, în care opoziția dintre absolut și relativ se suspendă*».

Transcendența imanentă vieții se raportează la corelația aflare de sine / înstrăinare de sine, corelație ce a constituit tema unor vii discuții dintre mine și Peter Suhrkamp. Înstrăinare înseamnă întotdeauna pe lîngă abatere de la ceva și o depășire a datului-sinelui-propriu, o ratare-de-sine, izvorîtă din impulsul voinței de a ajunge la sine, impuls venit, la rîndu-i din conștiința insuficienței-de-sine în simplul act al dăinuirii în existent.

Omul este astfel înzestrat cu însușirea de a se depăși permanent pe sine, în speranța de a-și găsi în înstrăinare propria vatră care să-l facă mai apoi a înțelege că Intimitatea adevărată, Regăsirea de sine, Sălășluirea-în-sine, poate fi aflată doar în actul necontenitei Depășiri-de-sine — paradox formulat încă de Pascal: «*Află prin urmare, ființă trufașă, ce paradox îți ești ție însăți. Umilește-te, rațiune neputincioasă; taci, natură stupidă: învață că omul îl depășește la nesfîrșit pe om...*» (*Pensées*, 434). Este vorba de același paradox pe care și Simmel și-a clădit «filosofia vieții», iar Peter Suhrkamp, din rațiuni de profundă afinitate, l-a preluat în crestomația sa. Suhrkamp nu a fost un rationalist critic, dar nici un existențialist în sens heideggerian, care să-și centreze gîndirea pe conceptul derelicției iraționale. Ci mai degrabă un existențialist în sensul lui Sartre al cărui concept de libertate, de existență condamnată la libertate, la libertatea trebuinței-de-alegere-a-sinelui propriu îmi pare a fi doar o altă expresie pentru ceea ce Simmel socotea a fi imanența transcenderii.

Conceptul antropologic de transcendență al lui Simmel, în perspectiva personalistă a lui Pascal, a devenit, după cel de al doilea război mondial, unul din cei mai energici stimulenți ai viziunii mele formative. Eram încredințat că omul în actul depășirii-de-sine, în strădania de a ajunge la realitatea sa adevărată, era în fapt, robul celui mai primejdios hybris. Într-o dramă fictivă despre Pascal, al cărei autor am declarat a fi cibernetícianul Thomas Grey, erou romanului *Ärgert dich dein rechtes Auge* (apărut în 1957), marele matematician francez îi expune sorei sale Jacqueline intențiile ce l-au călăuzit în construirea mașinii de calculat.

PASCAL : E adevărat. Am construit acea maşină nu numai de dragul folosului şi al economiei de timp. O plăcere adîncă şi o bucurie sălbatecă a inimii m-au stăpînit cît timp i-am născocit construcţia. Am asemuit omul cu o trestie fragilă, cu o trestie însă care *cugetă*. Şi această propoziţie în care am închis toate felurile umilinţei de sine, ocheadele păcătoase aruncate slăbiciunii fireşti a condiţiei noastre, în acelaşi timp însă şi toate felurile de trufie şi adorare de sine, această propoziţie îmi va pregăti poate, cîndva, osînda veşnică *(Un acces de tuse îl opreşte să continuie)*.

JACQUELINE : Nu mai vorbi, frate, dacă lucrurile astea te tulbură atîta.

PASCAL : Nu, lasă Jacqueline. Trebuie să vorbim odată de ele. Propoziţia aceea e, prin urmare, o cheie universală. Trebuie să-ţi mărturisesc, că nu umilinţa de creştin mi-a inspirat-o, ci mai degrabă o voluptate chinuitoare, neputinţa beată a milei de sine îndurate în slăbiciunea nervilor, m-au făcut să dau glas, cu patos de vierme, mizeriei omului, primejduirii sale între cele două infinituri, înfricoşerii ce-l încearcă în faţa tăcerii veşnice a spaţiilor interstelare — şi asta cu singurul scop de a putea să guste mai bine hybrisul cugetării, al acelei cugetări pentru care orice veleitate narcisiacă nu este altceva decît o îmbătare cu propria singurătate, înţelegerea primejduirii sale doar ca scară a înălţării de sine. Simţeam întreaga nimicnicie a inimii mele. Şi, totuşi, îmi făcea o bucurie nebună să umilesc această cugetare pe deplin conştientă de însingurarea-i regală, re-prezentînd-o în chip de aparatură mecanică, construindu-i o caricatură clămpănitoare care să-şi bată joc de ea şi să o ridiculizeze. Mă înţelegi, Jacqueline ?

JACQUELINE : Cred că da, Blaise. Dar, îţi dai seama că te-ai împovărat astfel cu un nou păcat ?

PASCAL : Ştiu, dar nu era de ales. Abia în clipa în care am caricaturizat gîndirea şi procesul său, în care am identificat logicul cu mecanicul, am izbutit să deschid drumul către singura cămară a eului meu care nu va fi nicicînd luminată de duhul logicii matematice : cămara credinţei. Ştii cît de mult iubesc matematica şi poţi, deci, să-ţi dai seama cît de mult m-am negat pe mine însumi, asumîndu-mi această detronare a singurei demnităţi pe care i-o recunosc omului.

JACQUELINE : Ştii şi că descoperirea ta nu va rămîne fără urmări ? Şi că ceea ce ai făcut pentru mîntuirea propriului tău suflet va aduce numai nenorocire pentru sufletul altora ?

PASCAL : Ştiu !

JACQUELINE : Vor veni alţii după tine care vor născoci maşini în stare să depăşească în viteză şi complexitate maşina ta. Şi aceste maşini vor sluji construirii altor maşini şi inima oamenilor va fi cucerită de maşini şi va deveni ea însăşi o inimă de maşină iar omul se va încredinţa din ce în ce mai mult de propria-i splendoare. Va înălţa în jurul său o întreagă creaţiune pe care o va opune creaţiunii divine. Îşi va pierde conştiinţa primejduirii sale iar înfricoşarea în faţa tăcerii spaţiilor eterne va înceta să-l mai neliniştească din clipa în care va învăţa să le măsoare cu instrumentele sale.

PASCAL : Ştiu toate astea, Jacqueline.

JACQUELINE : Şi nu-ţi pare rău de ce-ai făcut ?

PASCAL : Nu, Jacqueline, nu poate să-mi pară rău, căci mi-am eliberat sufletul.

JACQUELINE : Sărace, frate, sărace !»

Heinrich SCHIRMBECK

(Versiune românească de Viorica NIŞCOV)

Controverse : «Cazul Blaga»
(VI)

Apariția, în paginile ziarului Scînteia *din 1 februarie 1958, a articolului* Cerințe mari în fața editurilor — *ce a avut drept unic scop să blocheze publicarea* culegerilor *de poezii din lirica românească interbelică, îndeosebi din Lucian Blaga și Ion Barbu, ce se găseau atunci într-o fază avansată de realizare — determina conducerea Editurii de stat pentru literatură și artă să considere, bunăoară, într-o* scrisoare-memoriu *înaintată forurilor ce dirijau în acel moment activitatea editorială că «reproșurile» ce-i erau adresate în cuprinsul* materialului *respectiv*[1] *proveneau dintr-o regretabilă neinformare a «gazetarului» în cauză și «vizau», în bună măsură, aspecte ce nu priveau direct «inițiativele» Editurii :* «...noi am primit indicația să pregătim culegeri din poeziile lui Vinea, Blaga, Barbu și Pillat de la Secția de știință și cultură».

Altele două foiletoane : False «modele» *și* Pentru întărirea principialității marxist-leniniste în critica literară, *publicate în lunile imediat următoare din primăvara acelui an, căutau să reimpună de pe poziții acuzat subiective și dintr-un straniu interes personal anacronice rigidități dogmatice, cultivînd felurite insinuări și abia voalate admonestări, menite să discrediteze tendințele și aspirațiile de înnoire manifestate în viața noastră literar-artistică și să restabilească principiul compromis al «directivelor» ideologice și administrative în valorificarea tradițiilor culturale.*

Primul articol, semnat de Nestor Ignat[2], *plecînd de la întrebarea retorică :* «ce tradiții promovăm și la ce „tradiții" renunțăm» — *cînd mai exact ar fi fost să se sublinieze* cum *infirmăm «tradiția» ! — nega* actul critic *în sine și ignora dreptul criticului și istoricului literar cu pregătire ideologico-estetică profesională, de specialitate, de a recunoaște și ierarhiza valorile culturii prin* sentințe *ce blamau pe aceia care* «nu și-au îndeplinit misiunea de orientare cu adevărat științifică a cititorului» *sau, în alte cazuri* «s-au lăsat intimidați poate de unele opinii vechi, cu aparență de autoritate dar greșite...». *În continuare se insista asupra faptului că :* «se caută de către unii să se proclame drept „spirit" sau „limbaj" „modern" tocmai spiritul și limbajul unor opere în mare parte străine oamenilor de azi, care construiesc socialismul în țara noastră. Și iată că unii, căutînd pesemne să lanseze o modă, citează din fuga peniței nume ca acela al lui Ion Barbu, al lui Lucian Blaga și al altor reprezentanți mai mult sau mai puțin pronunțați ai decadentismului, fără a face însă cea mai mică încercare de a lămuri critic lucrurile, de a lua o poziție clară».

Era, așadar, invocat Cititorul, *suveran asupra propriului său gust artistic, dar acesta nu avea încă la îndemînă poeziile celor doi mari poeți moderni, ca să se poată pronunța. În schimb Blaga și Barbu erau «etichetați» și se cerea chiar criticii, deci specialistului, să infirme prin orice mijloace valoarea estetică a operei lor.*

În cel de-al doilea foileton[3], *anonimul «Cronicar» formula numeroase judecăți cu caracter general asupra criticii și istoriei literare, direcția estetică promovată de generațiile mai vechi, de la T. Maiorescu, la E. Lovinescu. Se făceau observații pe marginea volumului : Pompiliu Constantinescu —* Scrieri alese, *apărut în 1957, erau dojeniți amabil M. Ralea și «discret» Perpessicius. Se relua, de asemenea ideea lui I. Vitner despre G. Călinescu, susținînd — tocmai în anul cînd acesta fusese propus să fie reintegrat ca profesor titular, șef de catedră la facultate, —* că principiile care au stat la baza acestor lucrări *(scrierile de critică și istorie literară ale lui Călinescu !)* sînt de esență idealistă și că metodologia lor este lipsită de rigurozitate științifică.

În concluzii se ajungea și la problema *ce ne privește aici, «cronicarul» observînd că :* «Citarea, uneori a lui Bacovia, alături de Blaga, Barbu etc. arată că respectivii autori se interesează nu de aspectele înaintate, sociale pe care le putem găsi în opera lui Bacovia, ci de ceea ce este negativ, decadent în poezia sa. S-au manifestat tendințe de a prelua în bloc, necritic, opera lui Goga, Panait Istrati, Iorga, Minulescu, Brătescu-Voinești. Asemenea tendințe greșite și-au găsit expresia

---

[1] Retipărirea romanului *Hîrdăul lui Satan* de Eugen Todie și publicarea volumului de versuri *Pasul meu peste ani* de Ion Th. Ilea. Pentru apariția poeziei lui Ilea intervenise chiar Tudor Arghezi, ocazie deci de a fi încă o dată atacată indirect personalitatea argheziană de abia revenită în viața literară.

[2] În *Scînteia*, nr. 4201 și 4202, din 26 aprilie și respectiv 27 aprilie 1958, pp. 3—4.

[3] Vezi : *Scînteia*, nr. 4270 și 4271, din 18 iulie și, respectiv 19 iulie 1958, pp. 3—4. Articolul a fost reprodus și în *Gazeta literară* din 24 iulie 1958.

şi în pregătirea manualului de „Istorie a literaturii române contemporane" pentru cl. X-a».

Este evident pentru oricine că «foiletonul» respectiv fusese conceput în spirit de revanşă, cu scopul declarat de a zădărnici revenirea la o critică literară întemeiată pe principii estetice şi ideologice ferme, verificate istoric prin consacrarea valorilor artistice naţionale autentice, perene.

În toamna anului 1958, în vederea unificării celor două universităţi clujene : «Victor Babeş» şi «Ianoş Bolyai», au avut loc la Cluj consultări cu un mare număr de intelectuali români şi maghiari, pentru a cunoaşte mai bine opiniile cadrelor didactice de la cele două universităţi, ale membrilor Academiei şi scriitorilor clujeni.

În această împrejurare unii intelectuali clujeni au dezavuat, pe bună dreptate, atacurile proferate în ultimele luni împotriva lui Lucian Blaga, considerîndu-le inoportune şi cu efecte negative asupra activităţii şi atitudinii scriitorului. Acad. C. Daicoviciu a informat atunci că Blaga a fost profund afectat şi, ca urmare, a încetat să mai colaboreze la revista Steaua. *S-a exprimat opinia că ar trebui să fie reluate lucrările la Editura de stat pentru literatură şi artă privind alcătuirea culegerii de poezii ce se iniţiase deja, cerîndu-se şi asentimentul Poetului, iar revistele literare clujene şi cele din Bucureşti să fie sprijinite pentru a publica articole şi poezii semnate de Blaga. Totodată, s-a arătat că momentul istoric şi complexitatea evenimentelor îi solicitau în anul 1958 poetului Lucian Blaga exprimarea publică a poziţiei sale civice asupra noilor realităţi sociale şi culturale din România socialistă.*

Evident, aceste probleme, împreună cu celelalte privind învăţămîntul şi ştiinţa, au fost prezentate forurilor competente din Capitală. Curînd după aceea am fost desemnat să merg împreună cu acad. Const. Daicoviciu[4] la Lucian Blaga şi să-i propunem să scrie un articol pentru ziarul Scînteia, *în care să-şi înfăţişeze opiniile sale despre realizările regimului democrat-popular şi diverse aspecte ale politicii partidului în domeniul culturii.*

Întîlnirea cu Blaga a avut loc la Rectoratul Universităţii «Victor Babeş». Profesorul Daicoviciu i-a sugerat interlocutorului său soluţii concrete privitoare la editarea operei poetice şi publicarea scrierilor inedite. Cu proverbiala lui vervă, pro-

---

[4] În toamna anului 1956, profesorul C. Daicoviciu îmi spunea, la Cluj, că hotărîrea de «eliberare» a lui Lucian Blaga de la catedra universitară s-a luat în 1948 *«după îndelungate»* dezbateri şi *«cercetări»*, deşi n-a existat nici o propunere a conducerii Universităţii din Cluj ca profesorul Lucian Blaga să fie scos din facultate. Documentele existente în arhivă confirmă de altfel faptul că situaţia cadrelor didactice de rang «superior» (profesori şi conferenţiari) a fost analizată la Direcţia Învăţămîntului Superior de către «colective», altcori denumite «comisii», care au depus propunerile lor la conducerea Ministerului Învăţămîntului Public. Conform relatării profesorului Daicoviciu materialele elaborate de comisiile ministeriale au fost discutate de conducerea departamentului cu ministrul învăţămîntului, Gh. Vasilichi, în mai multe rînduri, ca şi cu adjunctul secţiei de propagandă şi agitaţie, însărcinat cu problemele de învăţămînt, Mihail Roller.

Neavînd la îndemînă hîrtiile cuprinzînd «discuţiile» din comisiile ce au elaborat propunerile, deocamdată putem reproduce aici doar cîteva informaţii incomplete. Astfel, pe un tabel cu numele profesorilor şi conferenţiarilor de la Facultatea de Litere şi Filosofie a Universităţii din Cluj, nenumerotat şi nici îndosariat, apare în dreptul numelui profesorului *Lucian Blaga* următoarea menţiune cu cerneală albastră : *«Fost subsecretar de stat în Guvernul Goga-Cuza»*. Se poate deduce deci faptul că motivul principal care a determinat «comisia» să propună scoaterea poetului din Universitate l-a constituit nu opera sa şi activitatea lui didactică, ci pasagera demnitate ministerială, de cîteva zile, de la începutul anului 1938.

Un alt document cuprinde «transferul» lui Lucian Blaga, imediat după suspendarea din funcţia de profesor cu obligaţii didactice în facultate :

Ministerul Învăţămîntului Public ;
DECIDE :

Art. I. — *Dl. profesor LUCIAN BLAGA se încadrează, pe ziua imediat următoare publicării prezentei deciziuni în Monitorul Oficial, la Institutul de Istorie şi Filozofie al Filialei Academiei Republicii Populare Române din Cluj, cu plata salariului de la catedra pe care a deţinut-o la Universitatea „V. Babeş" din Cluj.*

Art. II. — *Dl. Director al Învăţămîntului Superior este însărcinat cu executarea prezentei deciziuni.*

Dată astăzi,

MINISTRU
ss/ *C. Daicoviciu*

Nr. 323564 : 27 DEC. 1948» (Din Arhiva M.E.I. dosar / 1948, nenumerotat).

Din ultima decizie rezultă că activitatea profesorului Lucian Blaga cu studenţii a încetat la sfîrşitul lui decembrie 1948, cînd este trecut în cercetare, păstrîndu-şi însă postul de profesor la catedra din facultate. Aş spune că s-a procedat în acelaşi mod cum avea să acţioneze Ministerul, mai tîrziu, cu profesorul G. Călinescu, menţinut ca „profesor" în catedra de literatura română, dar neavînd dreptul să lucreze cu studenţii !

fesorul Daicoviciu alterna snoave şi întîmplări de o suculenţă irezistibilă cu schimburi de păreri grave despre cerinţele obşteşti şi obligaţiile patriotice ale intelectualităţii româneşti. I-a arătat astfel lui Blaga că publicarea unui articol «de atitudine politică» ar uşura mult reluarea lucrărilor la culegerea de poezii începută cu un an în urmă, facilitînd şi apariţia ciclurilor de poezii originale, inedite, atît în reviste cît şi, ulterior în volume. Poetul ne-a asigurat că «meditează» asupra propunerilor ce i s-au făcut şi că, într-o perioadă relativ scurtă, va comunica răspunsul său. În cursul discuţiei Blaga a adoptat o atitudine circumspectă, reamintindu-ne nu o dată de «blamările» din presă la adresa scrierilor sale.

La despărţire, poetul m-a rugat să intervin în calitatea pe care o deţineam atunci în rezolvarea a două chestiuni personale pe care fără nici un comentariu, le înregistrez din caietul de note : «L. Blaga — Lessing — Espla, categ. III ! De ce ? Ana Blaga — la Biblioteca Arad, concurs şi nu a fost primită».

În scurt timp primeam din partea sa următoarele rînduri : «Stimate domnule Ţugui. N-am aşteptat mult şi a sosit un răspuns prin care se corectează decizia anterioară. Vă mulţumesc foarte mult pentru grijă şi promptitudine. Al dvs. Lucian Blaga».

În 24 februarie 1959, noul redactor-şef al revistei Steaua, *poetul Aurel Rău, îmi expedia* scrisoarea *al cărei text îl reproduc mai jos :*

«Vă trimit alăturat un articol al lui Lucian Blaga reprezentînd o luare de atitudine faţă de marele eveniment ştiinţific care a fost lansarea rachetei cosmice sovietice. Am găsit potrivit să i-l cer şi cred că, aşa cum se prezintă ar putea să apară cu mult folos, şi anume în numărul 1 al revistei. Faptul presupune o oarecare urgenţă şi un mic sprijin din partea dumneavoastră deoarece numărul acesta (ce cuprinde şi alte lucrări consacrate evenimentului) se află deja la Direcţia Presei Bucureşti şi urmează să primim rezultatul dintr-o clipă într-alta (Prin Direcţia Presei din Cluj le-am expediat dealtfel şi lor un exemplar).

Ţin să vă mai fac cunoscut că tot în zilele acestea am primit spre publicare, din partea lui Lucian Blaga, şi cîteva poezii originale. Ar putea să apară în numărul 3 sau 4, în cazul cînd lucrurile s-ar rezolva pozitiv. Desigur aici nu sîntem singurii care trebuie să ne pronunţăm, dar faptul cred că se înscrie printre cele demne de toată atenţia. Îmi voi îngădui deci, aceasta fiind şi o dorinţă a autorului, să organizez o nouă misivă, în două-trei zile, în aşteptarea unui sfat».

La scrisoare era anexată copia dactilografiată a eseului Tehnică şi basm *de Lucian Blaga. După primirea plicului, am discutat cu directorul general adjunct al Direcţiei Presei din Bucureşti, rugîndu-l să aprobe apariţia eseului. Conform obiceiului, am notat pe dactilograma primită :* «Comunicat tov. Ionescu să se publice».

Spre surprinderea mea, am aflat de la Aurel Rău că articolul lui Blaga nu a primit totuşi aprobarea. S-a considerat că Lucian Blaga trebuia să trimită, mai întîi, articolul de «atitudine politică». Trăiam evenimente importante şi, în acea conjunctură, luarea unei poziţii politice deschise din partea marelui om de cultură clujean însemna o contribuţie reală şi totodată un succes al politicii statului democrat-popular pentru unitate şi independenţă naţională. Eseul Tehnică şi basm *n-a fost considerat o asemenea luare de «atitudine politică» şi, de aceea, publicarea lui a fost amînată* [5].

Poeziile despre care îmi scria Aurel Rău, le-am primit, mai tîrziu, în 17 martie 1959. După ce-şi exprima, din nou, «dezamăgirea» cu privire la «măsurile luate cu articolul „Tehnică şi basm"», *redactorul-şef al* Stelei *preciza :* «Aşa cum m-am înţeles cu dvs., am discutat cu Lucian Blaga şi a fost de acord să vă trimit poeziile dactilografiate şi cu semnătura autorului. Domnia-sa a notat, sus,

[5] ***Tehnică şi basm,*** a apărut în *Cronica* din 3 februarie 1968. Se reproduce acolo integral dactilograma primită de la Aurel Rău.

Sintagma *«...lansată de undeva de pe meleagurile Uniunii Sovietice»* apare la locul ei în foaie. Textul primit iniţial de la Blaga de Aurel Rău nu conţinea referiri directe la evenimentul ştiinţific respectiv, motiv pentru care serviciul Direcţiei Presei din Cluj a recomandat anumite completări, legate de evenimentul real. Poetul a revăzut eseul şi a adăugat doar sintagma în cauză, încredinţîndu-l redacţiei *Steaua.*

ordinea în care să fie pus în pagină. Vă roagă să explicaţi că ar fi încîntat, dacă cele cinci poeme ar apare în numărul 5 sau 6 al revistei. Avînd în vedere urgenţa şi preocuparea deosebită ce mi-aţi mărturisit-o pentru această problemă, sper să întîmpinăm pretutindeni sprijin şi înţelegere».

La scrisoare erau anexate dactilogramele autografe ale poemelor: Fîntînile, Ceas de vară, Toate drumurile duc, Părinţii, Ulise. *Pentru prima oară, după 1948, Lucian Blaga oferea deci unei reviste versuri originale. Am prezentat textele şefului Direcţiei de propagandă şi cultură pentru a primi aprobarea tipăririi lor. Domnia-sa a exprimat rezerve faţă de poemele* Ulise *şi* Ceas de vară *— de altfel semnele în creion se văd şi acum pe dactilogramele ce le păstrez —, dar a declarat că, personal, este de acord ca să fie publicate celelalte trei poezii. După un timp, mi-a comunicat însă că se cerea mai întîi din partea autorului lor luarea de «atitudine politică». Am insistat să se accepte apariţia poeziilor, argumentînd că aceasta ar constitui o mare încurajare pentru Poet şi în opinia publică ar avea un ecou extraordinar. Din păcate, punctul de vedere n-a fost acceptat.*

Publicarea poemelor blagiene inedite ar fi însemnat un moment decisiv, din mai multe puncte de vedere: Blaga curma «tăcerea» şi hotărîse să restabilească contactul cu cititorii poeziei sale; redactorul-şef al revistei Steaua, *cu mult tact izbutise o performanţă pe care alţii nu reuşiseră s-o obţină pînă la acea dată; apariţia poemelor ar fi deschis calea sigură pentru revenirea poetului în viaţa literară. Ar fi fost indiscutabil cea mai fericită soluţie de ieşire din impasul creat de erorile şi neînţelegerile faţă de Blaga şi opera sa.*

[Va urma]

Pavel ŢUGUI

Un studiu de «caz» *

Mai întîi aş vrea să remarc — să nu-mi fie luată în nume de rău aprecierea — valoarea incontestabilă a *Revistei de Istorie şi Teorie Literară* în contextul nostru cultural actual. Urmăresc această publicaţie cu deosebit interes şi sporită atenţie, convins că modul în care ea abordează chestiunile de strictă specialitate depăşeşte cercul restrîns al celor interesaţi de domeniul respectiv (istorie literară, teorie literară) şi tinde să se înscrie într-un cadru mai general, cel al filosofiei culturii. Revista aceasta, ca de altfel *Secolul XX* şi alte cîteva reviste din ţară, deschide o perspectivă mai largă, de foarte bună calitate, în dezbaterea fenomenului literar contemporan prin introducerea unui unghi complex de vedere — nu este abandonat nici chiar studiul sociologic, bineînţeles într-un sens net pozitiv — asupra problemelor.

Am convingerea că numai printr-o cercetare interdisciplinară avem posibilitatea de a ne situa cît mai aproape de adevăr atunci cînd punem în discuţie aspecte controversate ale trecutului, fie că el se situează mai departe sau mai aproape de prezent. Să dau un exemplu. Am citit cu mare interes şi aştept cu reală nerăbdare ceea ce precizează Pavel Ţugui în suita sa de articole (pînă acum numărul lor a ajuns la cinci) cu privire la recuperarea operei lui Lucian Blaga după «etapa» obsedantului deceniu. În fond, ne găsim în faţa unui studiu de «caz» tipic sociologic.

* Acest text reprezintă, transcrisă de pe bandă de magnetofon, doar o parte din intervenţia profesorului clujean Achim Mihu în cadrul dezbaterii cu tema *Istoria literară românească, azi*, organizată, la Cluj-Napoca, de *R.I.T.L.* în colaborare cu revistele *Tribuna* şi *Steaua*, în ziua de 11 aprilie 1986. Vom publica în întregime, într-unul din numerele noastre viitoare, această dezbatere axată pe problemele valorificării moştenirii culturale naţionale în perspectiva fundamental înnoitoare inaugurată de Congresul al IX-lea al P.C.R. [*n. red.*].

S-a spus aici, pe bună dreptate, că în ultimile două decenii în viaţa intelectuală românească s-a impus cu necesitate respectul cuvenit *adevărului istoric*. Cred că, imediat după determinarea universului obiectului de investigat, ceea ce urmează este problema dificilă a epistemologiei istoriei şi a literaturii. Cu alte cuvinte, în ce măsură este posibilă o cunoaştere reală a fenomenului respectiv şi care sînt greutăţile de care ne ciocnim. M-am referit la studiul de «caz» întreprins de Pavel Ţugui. Am citit acolo — nu deţineam această informaţie — că regretatul Constantin Daicoviciu a fost acela care a semnat *statele de funcţiuni* ale Universităţii din Cluj pe care Lucian Blaga nu a mai figurat ca profesor. Faptul în sine ar putea să lase o pată de umbră asupra profilului moral al fostului nostru rector, dacă nu este examinată pînă în cele mai mici detalii conjunctura în care s-a produs evenimentul. Pavel Ţugui expune situaţia fără să semnaleze însă extraordinara complexitate a momentului.

Aici, la Cluj, ani în şir după 1944, în conjunctura politică a vremii, a ocupat funcţii foarte importante Pavel Apostol. Ca redactor-şef al ziarului *Lupta Ardealului*, el reprezenta atunci organul local de partid. În această calitate a făcut presiuni de o duritate fără precedent asupra corpului didactic universitar, mai ales asupra profesorilor ce aparţineau vechilor generaţii. Am parcurs nu de mult ziarul şi am văzut modul în care el incita studenţimea, U.N.S.R.-ul ca să ia atitudine publică, să critice la cursuri şi seminarii pe profesorii a căror *operă* era decretată mistică şi speculativă. În felul acesta, Pavel Apostol a pregătit cu perseverenţă nu numai opinia publică, dar şi organele de decizie în domeniul politic şi cultural din Cluj, ca Lucian Blaga să fie scos de la catedră, să nu mai figureze pe *statele de funcţiuni* ce s-au dus la Bucureşti spre aprobare. Constantin Daicoviciu, care era atunci ministru adjunct în Ministerul Învăţămîntului, a fost pus astfel în faţa unui fapt împlinit. Iată deci rolul nefast al lui Pavel Apostol în acele împrejurări, rol «jucat» din umbră, însă cu valoare capitală în scoaterea lui Blaga de la Universitatea din Cluj.

Nu trebuie să scăpăm niciodată din cercetările noastre spiritul epocii, adică tocmai ceea ce a dat tonul şi a structurat atitudinea culturală în perioada pe care o investigăm. Este necesar să ţinem mereu seama de dominanta ideologică, filosofică şi estetică în înţelegerea şi interpretarea faptelor de istorie literară.

Achim MIHU

LA A DOUA LECTURĂ

Tipărirea, de către Revista de Istorie şi Teorie Literară, *în două numere consecutive (2 şi 3/1984) a nuvelei* Perna de puf *de V. Voiculescu înseamnă, fără îndoială, încă un act de cultură din partea prestigioasei publicaţii şi încă un pas întru cunoaşterea în totalitate a prozei voiculesciene.*

Perna de puf, *pe care o citisem într-o dactilogramă, în urmă cu vreo 15 ani, încercînd apoi zadarnic să o prezint cititorilor prin intermediul vreunei gazete literare, şi-a început aşadar drumul spre nemurire, pentru că acesta este drumul ei firesc. L-a început ceva mai tîrziu decît alte capodopere ale prozei lui Voiculescu, dar le stă alături prin excepţionala sa valoare. Prin* Perna de puf *avem de-a face cu o nuvelă exemplară. Exemplară prin forţa de şoc a subiectului, exemplară prin egalarea unora dintre cele mai desăvîrşite pagini de analiză psihologică dar şi de descripţie pură a unui anume mediu bucureştean, exemplară, în fine, prin construcţie. Din acest ultim punct de vedere,* Perna de puf *reprezintă o nuvelă în sensul clasic al termenului, scrisă şi gîndită ca un întreg bine structurat, fără fisuri, cu o lentă punere în temă, cu o acumulare de amănunte ce-şi dovedesc pe parcurs funcţionalitatea, cu un conflict dramatic puternic şi un deznodămînt neaşteptat, dar de un efect artistic sporit tocmai prin neanunţarea lui prealabilă.*

Este, după cum s-a remarcat, o scriere despre spaţii închise, acolo unde tainele şi tradiţiile se păstrează, potenţîndu-se odată cu trecerea vremii. De fapt, Voiculescu manifestă o adevărată vocaţie în a pătrunde în astfel de medii uitate de

evoluția socială. Ne referim la veritabilele microcosmosuri suficiente lor din Sezon mort, Pescarul Amin, Iubire magică, Misiune de încredere, Sakuntala *etc. În asemenea ambianțe, pătrunderea omului modern, a ochiului și a conștiinței lucide, iscoditoare, produce dereglări în ritmul obișnuit, iar în plan artistic, se trece firesc de la real la fantastic, cu specificarea că oricînd realul se poate confunda cu fantasticul și invers. Este nu doar o descifrare a mitului ci și o trăire în el, o osmoză intimă între credibil și posibil, între palpabil și halucinant. Și cu cît personajele pendulează mai mult între asemenea extreme, cu cît misterul în numele căruia acționează este mai pronunțat, cu atît crește consistența paginilor voiculesciene, ce scot la iveală nu o lume veche și necunoscută, ci lumi arhetipale.*

Amintind mai sus de capacitatea descriptivă a lui Voiculescu, să notăm că la puțini prozatori București apar în atîtea pagini antologice. Scriitorul nu este doar peisagistul neîntrecut al tărîmurilor buzoiene, el este totodată — și la același nivel estetic — pictor al Capitalei. București săi apar fragmentar, adevărate insule de frumusețe și legendă, precum apar la Macedonski, la Mateiu Caragiale, la Mircea Eliade sau la Eugen Barbu. În acest sens, paginile despre Cișmigiu (în Limanul), *despre vara bucureșteană (în* Fata din Java), *despre mahalaua pestriță și rău famată (în romanul* Zahei Orbul) *îl confirmă ca pe un bucureștean adaptat perfect, îndrăgostit de un peisaj urban mereu surprinzător prin diversitate. În* Perna de puf *tabloul este altul, dar virtuozitatea artistului aceeași.*

Aceste motive și încă multe altele fac din Perna de puf *o capodoperă. Să sperăm că exegezele viitoare vor ține cont și de recent tipărita nuvelă, iar următoarele ediții nu o vor evita, așa cum s-a întîmplat cu alte proze reprezentative, publicate în diverse periodice în ultimii ani* (Un caracter, Schitul de ceară, Lobocoagularea prefrontală).

Liviu GRĂSOIU

(Continuare din pag. 144)

— Felul în care a fost publicat acest text — *Parte întâi* — ridică, după noi, și o problemă de principiu. Editorul a optat pentru eliminarea pasajelor considerate «impudice», precizînd că *«limbajul arhaic și regional aplicat unei materii licențioase care cere expresia crudă, directă, produce astăzi efecte nescontate de precocele traducător»* și că, de aceea, nu a putut reproduce *«decît două fragmente mai „neutre"»*. Nu credem că s-a procedat, în această situație, riguros științific, cu atît mai mult cu cît fragmentele la care s-a renunțat sînt mai întinse decît cele păstrate. Cartea lui John Cleland a cunoscut numeroase ediții, atît în engleză, cît și în franceză (limba din care a tradus Negruzzi), ea s-a bucurat întotdeauna de un regim cel puțin egal cu acela al romanelor marchizului de Sade sau al memoriilor lui Casanova, cunoscute, practic, de toată lumea. Sigur că în traducerea lui Negruzzi apar numeroase expresii fruste, din limbajul popular curent în epocă, nici nu se putea altfel din moment ce scenele descrise erau «fără perdea», dar dacă nici într-o *ediție critică* (destinată în primul rînd specialiștilor, nu publicului amator de curiozități) a unui *mare scriitor clasic* (la care ne interesează *toate* experiențele literare, chiar și cele insolite) nu se reproduc textele inedite în integralitatea lor, atunci unde să le căutăm? Să apelăm iarăși la manuscrise? Publicate separat, cu ostentație, tocmai pentru a li se evidenția caracterul licențios, paginile omise din traducerea lui Negruzzi ar fi putut fi socotite, într-adevăr, voit obscene; reproduse însă în contextul celui de al doilea volum al ediției critice, nu ar fi condus nicidecum la asemenea interpretări. În cel mai rău caz s-ar fi putut adopta soluția ca fragmentele eliminate din textul propriu-zis să fi fost introduse în capitolul de comentarii și variante, pe care, se știe, numai specialiștii îl parcurg cu atenție. În ceea ce ne privește, cunoscînd pasajele suprimate, întrucît am efectuat și noi mai demult o transcriere a acestui text, le-am fi remarcat exclusiv pentru *«savoarea expresivității involuntare»* și pentru *«limbajul arhaic și regional»* de care amintește pe bună dreptate și editorul, și numai cu titlu de inventar pentru conținutul lor așa-zis indecent. Oricum, istoricii literari și lingviștii sînt lipsiți de posibilitatea de a aprecia cum se cuvine modalitatea de apropiere a viitorului mare prozator de *«un text licențios, singurul de acest fel din cariera de traducător și scriitor a lui Negruzzi»*.

Andrei NESTORESCU

BREVIAR

(iulie—septembrie)

Aniversarea a două decenii de la istoricul Congres al IX-lea al P.C.R. a prilejuit organizarea unor manifestări cultural-ştiinţifice în care a fost evidenţiat rolul determinant al marelui forum al comuniştilor din 1965 în orientarea ideologică a literaturii române contemporane. ● O dezbatere pe această temă a avut loc în ziua de 5 iulie la Facultatea de Limba şi Literatura Română a Universităţii din Bucureşti, în organizarea Institutului de Istorie şi Teorie Literară «G. Călinescu» şi a Catedrei de Istoria Literaturii Române. Au prezentat referate George Muntean, George Gană, Marcel Duţă. Au participat la discuţii Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Valentina Curticeanu, Ion Dodu Bălan, Dan Grigorescu, Rodica Florea, I. Oprişan. ● *Cuceriri ale spiritului revoluţionar în procesul valorificării moştenirii literare, în lumina documentelor Congresului al IX-lea al P.C.R.* a fost titlul simpozionului desfăşurat la Institut în ziua de 17 iulie, la care au luat cuvîntul : Al. Săndulescu, Cornelia Ştefănescu, Nicolae Mecu, Dan C. Mihăilescu, Nicolae Florescu, Barbu Cioculescu, Andrei Nestorescu. ● În întîmpinarea zilei de 23 August, la redacţia *R.I.T.L.* a avut loc, în ziua de 10 august, un schimb de opinii axat pe problemele editării critice a textelor clasice, la care şi-au adus contribuţia, prin intervenţii substanţiale, care au evidenţiat progresele însemnate din acest domeniu în anii de după Eliberare, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, I. C. Chiţimia, Ion Dodu Bălan, Ghiţă Florea, Stancu Ilin, Nicolae Florescu, Viorica Nişcov, Andrei Nestorescu, I. Oprişan, Mihai Moraru. ● La 18 septembrie a avut loc, la Institutul «G. Călinescu», sesiunea ştiinţifică *Afirmarea unităţii şi continuităţii poporului român în spaţiul carpato-danubiano-pontic — temă majoră a istoriografiei literare româneşti actuale.* Au susţinut comunicări George Muntean şi Mihai Diaconescu. La discuţii au participat : Cornelia Ştefănescu, Mihai Moraru, Stancu Ilin, Barbu Cioculescu, Roxana Sorescu, Al. Săndulescu, Eva Catrinescu. Lucrările sesiunii au fost conduse de Zoe Dumitrescu-Buşulenga. ● În ziua de 28 septembrie, prof. Helmuth Frisch (R.F.G.) a conferenţiat, la Institut, despre *Pozitivism şi idealism în opera lui Sextil Puşcariu.* Au exprimat aprecieri la adresa lucrării Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Gh. Ceauşescu, Barbu Cioculescu, I. C. Chiţimia, Marius Sala, Marin Bucur, Al. Săndulescu, I. Oprişan, Mihai Diaconescu. ● Un juriu de prestigiu, prezidat de prof. Jan Szczepański, i-a acordat lui Stan Velea, cercetător principal dr. la Institutul de Istorie şi Teorie Literară «G. Călinescu», distincţia «*Amicus Poloniae*» şi premiul „*Cele mai bune cărţi străine despre Polonia şi polonezi*» pe anul 1985, pentru lucrarea *Ipostaze europene ale romanului contemporan. Romanul polonez*, apărută în 1984. ● Începînd cu numărul de faţă, colegul nostru Dan C. Mihăilescu îşi încetează colaborarea în cadrul colegiului editorial al *Revistei de Istorie şi Teorie Literară* Mulţumindu-i pentru munca depusă, timp de trei ani, ca secretar de redacţie, îi urăm mult succes în activitatea sa viitoare.

PREOCUPĂRI FOLCLORISTICE ACTUALE

Deschizînd cu nr. 1/1986, recent apărut, o nouă serie, Revista de etnografie şi folclor *încearcă — în cadrele date — o diversificare a preocupărilor, o înnoire a colaboratorilor şi o mai acută apropiere de problemele fundamentale ale disciplinei. Deosebit de important este compartimentul de* Studii, *ce reuneşte cercetările :* Mărul şi creanga de aur — prezenţe semnificative în complexe ceremoniale *(Stanca Fotino)*, Eres, datină şi proverb. Relaţii genetice şi funcţionale *(Pavel Ruxăndoiu)*, O nouă interpretare a unui text de cîntec povestitor : „Toma Alimoş" *(Sabina Ispas)* şi Fişe pentru un dicţionar de folclor : Povestirea *(Nicolae Constantinescu)*. *La rubrica* Materiale *(poate impropriu numită aşa) este publicat şi interesantul articol despre* Chestionarul arheologic al lui Odobescu *(Al. Dobre)*. *O amplă şi profundă analiză a «Colecţiei universale de muzică populară înregistrată», iniţiată de Constantin Brăiloiu, întreprinde Tiberiu Alexandru la* Cronica discului, *prezentînd mapa de 6 discuri apărută la Geneva, în 1984, ce reproduce conţinutul celor 40 de discuri imprimate de Brăiloiu (între 1951—1958), pe baza unor înregistrări făcute între 1913—1953. Sumarul revistei mai cuprinde un substanţial compartiment de* Note şi recenzii *şi rubrica* In memoriam, *dedicată dispariţiei premature a lui Adrian Fochi (necrolog semnat de Iordan Datcu, şi* Bibliografia lucrărilor ştiinţifice *publicate de folclorist — 306 titluri — alcătuită de Rodica Fochi).*

I. OPRIŞAN

ÎN FOILETON

Octavian Goga

⟨JURNAL POLITIC⟩ *

⟨1931⟩

27 martie 1931

Obișnuita masă de vineri seară, de astă dată la restaurantul «Cina». Vreo 60 de amici politici, foști deputați, foști senatori, să zicem, fruntași. Mi se cere cuvîntarea de rigoare. Le vorbesc de venirea lui Averescu și de primirea ce trebuie să i se facă de toată lumea ca singurului om care a rămas din generația veche și care, în învălmășeala asta, se prezintă în proporții mari de apărător al patriei. Comesenii aplaudă cu toții. E netăgăduit că respectul pentru Averescu se menține în toată întregimea lui. Cred că vom scăpa mai ușor ca de alte ori și-mi fac preparativele de plecare cînd Al. Oteteleșanu se ridică și-mi cere cuvîntul. Din discursul greoi și plat aleg că-n fața congresului el are o nedumerire. Se vorbește de schimbarea orientării noastre politice. *«Ce înseamnă asta?* — se întreabă. *Dușmanii zic că la noi s-ar gîndi unii să modifice atitudinea lor față de supremul factor constituțional, eu însă cred că nu poate fi vorba decît de o nouă metodă față de guvernul actual...»* Cred că e bine să înlătur echivocul și-n cîteva cuvinte subliniez că la congres noi pornim lupta de răsturnare fără să gîndească cineva în treacăt, măcar că vechea loialitate a mareșalului care a servit 2 regi s-ar putea eclipsa față de al 3-lea. Jenică Atanasiu cere cuvîntul. Îndrăzneț și sforar, bătrînul intrigant pune chestia grecește: — *«Domnilor, să-mi dați voie, eu cred că lucrurile stau cu totul altfel. Noua noastră orientare este tocmai față de nebunia de sus pe care a sosit timpul s-o stăvilim dacă vrem să evităm prăbușirea țării. Regelui nostru trebuie să i se spuie ceea ce Thiers a aruncat odinioară lui Carol al X-lea: „Regele domnește și nu guvernează"».* Înainte pe acest ton o lungă diatribă la adresa regelui. Accente deplasate, de adevărat agent provocator. M-am ridicat și-am pus lucrurile la punct. Cei de față mi-au dat dreptate zgomotos. Atmosfera însă a fost cam penibilă. Un singur lucru mă neliniștește: de ce atitudinea asta de frondeur din partea deșteptului Jenică, care nu se avansează el pe baricadă de florile mărului? Aici e ceva la mijloc. Nu care cumva gestul protestatar e solie precursoare a ofensivei lui Averescu? O fi știind ceva Jenică de e așa bătăios? Să fie oare îndrăzneala lui un preludiu al tulburărilor viitoare, o pripită luptă de avangardă din care să înțeleg că într-o gondolă, pe canalul San Marco, Averescu plimbă acum un plan de bătaie care va transforma poate brusc și radical raporturile noastre?

28 martie 1931

Dejun la d-na Procopiu; conform obiceiului, oaspeți mai mulți. După o viață îndelungată la Palat cu atribuții reprezentative, d-na Procopiu continuă și la ea acasă atmosfera care i-a devenit familiară; fuge de singurătate și se complace în

* Continuare din nr. 3/1985 al *Revistei de istorie și teorie literară*. Text stabilit și prezentare de Ioan ȘERB. *Argument* și *note istorice* de Mircea MUȘAT *(n. red.)*.

rolul de a fi înconjurată de străini. Oaspeții, firește, sînt clasați și binevăzuți, în măsura importanței lor sociale. O fi și-un dram de snobism în această îndeletnicire prea periodică pentru a nu fi obositoare, dar în definitiv obligațiunile de acest gen se mențin pretutindeni la cei din vîrful piramidei. D-na Procopiu se achită cu tact și înțelegere de sarcina benevolă ce și-a impus. Cu o reală inteligență muzicală și cu destulă orientare în ale literaturii face față împrejurărilor. Sînt oaspe vechi în casa ei, o cunosc de aproape un sfert de veac și o cred sinceră în prietenia pentru mine. În orice caz dorința mea de a vedea înfiripîndu-se și aici o societate constituită, care să salveze o armonie de simțire și un echilibru al bunului-simț, e mai satisfăcută în acest interior decît în multe părți.

Nenorocirea e că întîlnirile sînt cîteodată foarte disparate și oamenii cu cari stau la masă, adese, căzuți din lună. Așa, de pildă, azi e la dejun Backhaus pianistul, și un tip curios de care am mai auzit pe aici, Leopold Stern. Cel dintîi nu prea tulbură apa, e din genul suportabil al muzicanților tăcuți. Al doilea mi se pare interesant. Evreu, de la Brăila, dacă nu mă înșel, face pe omul de litere la Paris. Scoate cărți destul de cunoscute, acolo, are relații în lumea scriitorilor din Apus ; Paul Géraldy și André Maurois cînd au fost la București i-a găzduit el, și negreșit prin considerațiile lui s-au filtrat impresiile ce au dus din țară. Ideea nu e din cele mai simpatice să-l știi pe Leopold ambasadorul tău literar pentru străinătate, dar poate tot e mai bine așa, decît să scrie pe românește. La ziua cînd se vor porni acești ovrei să confecționeze cărți pe limba lui Gheorghe Lazăr, va fi cam greu. Pînă azi n-au făcut-o, fiindcă două generații de cînd trăiesc aici, n-au fost de ajuns ca să-și asimileze capriciile sintaxei noastre. De aceea n-au găsit un talent real care să se fi furișat în literatură.

Nu peste mult însă, se vor porni. Ajutați de presă, pe care au ajuns stăpîni, ca mîine se vor instala și în literele noastre. Cu fantastica lor putere de muncă se vor revărsa pretutindeni aici, ca o apă plină de bălării și de impurități exotice. Eu nu-i repudiez dintr-un resentiment orb de banal antisemitism**, ci pur și simplu aș vrea, cît se mai poate încă, să salvez flora particulară a acestui colț de pămînt. Mă conduce mai mult un crez artistic în această protestare, decît un argument politic. Aș vrea să scap un popor începător de primejdia de a se înnămoli într-o producție literară grefată pe procedee internaționale și fără relief, care s-ar pune de-a curmezișul unei gîndiri specific locale... și-ar stînjeni astfel posibilitățile de a se înfiripa o cultură românească. Honigman nu va înțelege, desigur, aceste frămîntări ale mele și cînd le va înregistra, mă va înjura foarte. Orice spirit obiectiv însă va găsi o justificare pe seama acestei dorinți de a pune în valoare un particularism sufletesc menit să completeze universalitatea.

Iată crîmpeie din gîndurile care se înlănțuiau în cursul dejunului, în urma convorbirilor amabile cu soții Stern și mai ales cu doamna care-mi face complimentul că mă cunoaște de mult. Unde mai pui că e și frumușică, cu fulgerări negre în ochii de migdală.

** **Și, totuși, în ciuda acestei specificări, prin care încerca să-și atenueze vehemența tonului și să atribuie oarecum un aer de obiectivitate atitudinii adoptate, punctul de vedere «estetic» exprimat aici de Octavian Goga, sub directa influență a unora dintre «prejudecățile — clișeu» ce caracterizau în epocă manifestările sale politice nu o dată infirmate și condamnate de realitatea istorică, reflectă o serioasă doză de «necugetată intoleranță» și o regretabilă involuție «sămănătoristă» a demersului intelectual. Nu este cazul să amintim acum felul în care, chiar în etapa pe care o ilustrează «jurnalul» de față, numeroase personalități ale scrisului românesc interbelic, de la critici și ideologi literari ca E. Lovinescu. M. Ralea, G. Călinescu, Perpessicius, Paul Zarifopol, pînă la scriitori de marcă precum M. Sadoveanu, V. Voiculescu, Liviu Rebreanu, G. Galaction și lista ar putea fi considerabil lărgită — au combătut o asemenea restrictivă și obtuză înțelegere a specificității unei literaturi, ce «conține în sine toate notele posibile, precum un individ toate aspectele caracterologice», pentru a-și putea preciza cu adevărat originalitatea. Trecînd, apoi, peste dezbaterile aprinse iscate cîțiva ani mai tîrziu în presa românească în jurul romanului-eseu. De două mii de ani al lui Mihail Sebastian — el însuși un «răspuns» patetic și vibrant dat involuntar neliniștilor de genul celor ce-l persecutau în perioada respectivă și pe Octavian Goga — să reținem observațiile pertinente pe care G. Călinescu le înscria în capitolul final al monumentalei Istorii a literaturii române de la origini pînă în prezent ca pe o concluzie firească a magistralului său examen istoriografic : «O minte dreaptă, care nu confundă problemele [...] cu lumea ideală a creației, nu poate să nu recunoască contribuția lor [...]. Ei compensează inerția tradiției și o fac să se revizuiască. Umanitarismul lor sincer modifică [...] un spirit de conservare ce poate să degenereze în obtuzitate» [n. red.].

29 martie 1931

Din multele vizite reţin pe a lui Anibal Teodorescu. Analizăm împreună situaţia. Judecata lui ponderată de jurist-consult poate despica lucrurile. Cădem de acord în preocupările noastre. Şi el se-ntreabă ca şi mine care e planul mareşalului, acum în ajunul sosirei. Respectat de Averescu şi consultat adeseori în calitatea lui de specialist în dreptul constituţional, Anibal a putut urmări oarecum în intimitate desfăşurarea gîndurilor lui Averescu. El îmi arată felul cum a evoluat mareşalul de la început pînă azi. — *«Nu l-a putut suferi niciodată,* — începe Anibal — *din Moldova Carol i s-a părut un degenerat. Ţi-aduci aminte, de atunci voia să se debaraseze de el. Cînd sub Regenţă, sub influenţa noastră s-a hotărît să plece la Bellinzona, Averescu m-a chemat la el şi-am lucrat împreună un plan metodic, pentru revenirea lui Carol. Se prevedeau mai multe etape. Începea cu introducerea în Regenţă, continua cu rolul de prim-regent, apoi regent singur şi pe urmă proclamat rege. Evenimentele s-au petrecut altfel, cum bine ştii. Generalul a fost froasat de această învălmăşeală, în care formele n-au fost respectate. Cînd a sosit, v-a chemat noaptea la Cotroceni ca să fiţi o presiune împotriva lui Maniu. De atunci şi pînă azi, Averescu a trecut din decepţie în decepţie. Nu numai că politiceşte a fost înşelat şi partidul nostru a suferit lovituri, dar ţara a fost împinsă în pragul falimentului. Mai mult, prin atitudinile copilăreşti şi diversele aparenţe de perversitate, Carol, în ochii lui Averescu, a luat tot mai mult aspectul unui imbecil primejdios. Nu-i de mirare deci că s-a produs în el o mare criză morală şi că se prepară, în gîndul lui, la o schimbare categorică de atitudine».* Anibal convine cu mine că cele zece luni de domnie n-au transformat încă psihologia lumii noastre de aşa fel faţă de rege ca să se legitimeze o mişcare serioasă împotriva lui, chiar dacă ea ar fi utilă, în împrejurările [de faţă]. Un om politic care s-ar aventura la o asemenea atitudine, ar putea rămîne poate ca un precursor al unor orientări din viitorul depărtat, pentru un moment însă, s-ar anihila politiceşte. Convenim că trebuie să înconjurăm un conflict între mareşal şi rege, pe faţă, şi să stăruim pentru amînarea congresului de la 19 aprilie, cu două săptămîni. Cît priveşte guvernul de concentrare, el remarcă foarte judicios *«D-ta nu poţi să pierzi din vedere că ai un partid de care nu te poţi desface şi deci trebuie să tragi toate concluziile din această împrejurare. Regele trebuie să-nţeleagă că vii cu un capital într-o viitoare combinaţie, te deosebeşti de un Argetoianu oarecare. Nu trebuie să uiţi butada evreiască „Într-o afacere unul intră cu capitalul, celălalt cu experienţa, pentru ca la sfîrşit cel cu experienţa să iasă cu capitalul şi cel cu capitalul să se aleagă cu experienţa“».* Pe toată linia vedem la fel chestiunea, şi mă bucură această constatare. E o minte echilibrată de care într-o viitoare guvernare vom avea nevoie.

A venit Victor Moldoveanu de la alegerea din Bistriţa-Năsăud. Frumos rezultat. El : 486 voturi, guvernul : 602 voturi, liberalii : 126. Are o scrisoare de la deputatul Konerth, şeful saşilor, care declară că ei au votat cu guvernul. Dacă scoatem cele 285 voturi săseşti, guvernul rămîne cu 317. Dacă nu pierdem din vedere că toate aceste consilii comunale au fost alese sub Maniu, atunci este evidentă deruta proştilor din Ardeal. Moldoveanu a lucrat cu mijloace foarte modeste. De aici i-am trimis 80.000 lei, din care 40.000 pe o poliţă iscălită de mine şi scontată la «Mica», după ce Matache Dobrescu, prim-locotenent cu hîrtiile în regulă, al partidului, a refuzat s-o sconteze la banca lui şi după ce generalul Coandă, regele consiliilor de administraţie, alt prim-comandir al lui Averescu, a refuzat să contribuie cu 2000 lei la lista de subscripţie ce lansasem pentru acoperirea cheltuielilor electorale. Numai la lumina acestor constatări pot vedea cu cîtă înţelepciune şi cu ce exces de delicateţe am fost tratat de bietul mareşal amărît în ziua cînd la plecare mi-a pus în coaste asemenea rable bătrîne ! Moldoveanu mai spune că liberalii au cheltuit mult bănet la Năsăud, dar populaţia i-a alungat pretutindeni cu manifestări violente de ostilitate. *«Într-un sat de pe Someş* — spune el — *erau cît pe aci s-o păţească echipa liberală în frunte cu Lapedatu. Un ţăran tulburat a strigat asupra lor : — „Plecaţi de aici că, dacă nu, păţiţi ca la bolşevici ! Vă tăiem !“».* Ţăranu le-a pus în vedere cunoscuta operaţie pe care balcanicii au făcut-o odinioară consului austriac Prohaska de la Salonic.

30 martie 1931

La ordinea zilei e legea presei. Toate ziarele sînt preocupate de acest proiect, care se publică pe de-a întregul și stîrnește critici violente. E vorba ca în materie de calomnie prin noua lege să se ia măsuri drastice de apărare. Tot astfel se prevede punerea la adăpost a regelui și a dinastiei de criticile exagerate. Proiectul are multe puncte de asemănare cu legea ungurească și astăzi încă în uz în Ardeal. E bolovănos conceput, ca principiu însă o reformă a legii de presă e perfect indicată de împrejurări. Cine e, în definitiv, unul din autorii de căpetenie ai dezastrului moral în care ne zbatem azi dacă nu această gazetărie de bulevard cît semită, cît țigănească.

Înlănțuire de întreprinderi sprijinite de un capital ocult, care a pus în lucrare rotativele cu aceleași tendințe comerciale, ca și cînd ar înjgheba o fabrică de spirt sau de cherestea. Dacă s-ar angaja cineva, un spirit de onest analist, să urmărească pas cu pas ravagiile sufletești ale acestor mici condotieri ar putea descifra cred eu tot secretul degringolării noastre morale. În 10 ani de la război și pînă azi toate vechile noastre altare au fost spurcate și în sute de mii de exemplare s-a multiplicat zilnic o otravă dizolvantă care a pătruns în toate cătunele. În treacăt fie zis, am înțeles din primul moment primejdia și ne-am pus de-a curmezișul ei. În articolele ce-am scris am atras atenția asupra [acelor] arendași de opinie publică și poate am rămas singurul om politic care n-am cerșit grațiile presei în România. Cît am stat la interne i-am ținut de guler și mă mîndresc că la plecare ziarul *Dimineața* a simbolizat căderea mea printr-un păun, din care, străpuns fiind de o pană, curge sînge ***. Am plătit destul de scump această libertate de conștiință, stropit fiind de toate noroaiele. Ce este tragic însă e inconștiența revoltătoare cu care lumea noastră în întregimea ei a tolerat această trivializare a presei. Acum, că sîntem împinși spre prăpastie, cu mintea tîrzie a românului păgubaș, adevărul este văzut, gazetele însă au devenit aproape cetăți inexpugnabile. O lege a presei care să vie cu o îngrădire a îndrăznelilor fenomenale este desigur de dorit. La ultima mea audiență, vorbind cu regele, mi-a arătat și el dorința lui de a stăvili pericolul și în termeni categorici m-a asigurat că legea va trece. E un paradox însă la mijloc, pe cît de ridicol, pe atît de trist. Cum? Tocmai aceia, consorțiul de sub conducerea lui Maniu și soții, să strîngă în chingi presa cînd toată legenda acestor aventurieri s-a zămislit în redacțiile din capitală, a fost clocită acolo și lansată în lume cu tam-tam ca o apă de dinți. Ce au fost 10 ani de zile acești demagogi dacă nu niște ignobili pești de cerneală împrejurul cărora se vărsa lichidul dezagreabil al tiparnițelor de la București ca să stropească în toți aceia care se socoteau în drept să apere țara de planurile lor.

Ei bine, ei să vie acum cu botnița? Ca un gest de recunoștință postumă? Nu cred că o vor face, fiindcă, lipsiți fiind de ocrotirea gazetelor, foștii proprietari de voturi nu mai au nici o justificare de existență. Curioasă notă de detaliu, ministrul de justiție care iscălește proiectul, pînă ieri alaltăieri avocat fără procese la Brașov, e de felul lui de la Săcele și mi se afirmă, de pe cînd eram la liceu, că e țigan de origină [18]. Asta ar fi singura legitimare ca proiectul să devie lege:

1) Fiindcă din vechime călăii la noi erau țigani.

2) Fiindcă tonului țigănesc al gazetelor de la București tot un țigan trebuia să-i vie de hac.

31 martie 1931

De mai multă vreme mi-a trimis Patriarhul vorbă să-l văd. M-am hotărît să-l vizitez azi. Iată o figură care va rezista foarte puțin în fața posterității...

Primul Patriarh al României, titlu grandilocvent, fără consistență, se va pipernici în măsura în care cineva se va apropia pe viitor să proiecteze o lumină

*** **Dacă diatriba de aici a lui Octavian Goga ar fi vizat doar presa de scandal din anii în care omul politic își redacta** jurnalul, **ea ne-ar fi apărut, din perspectiva timpului, pe deplin justificată. Și de această dată, însă, furat de patimă, autorul însemnărilor de față pierde sensul exact al lucrurilor și, implicat în miezul lor fierbinte, afiliază eronat acelorași tendințe ale «gazetăriei de bulevard» – expresia îi aparține – și gruparea publicațiilor democratice din jurul ziarelor** Adevărul **și** Dimineața, **cu care nu de puține ori a polemizat – și de care a fost aprig atacat – în perioadele cînd își îndeplinea mandatele ministeriale. Nu are decît să ne mire, așadar, că tocmai un scriitor-tribun ca Octavian Goga ajunsese să se pronunțe pentru îngrădirea libertății de opinie. Se știe la ce rezultat aberant a dus o asemenea poziție: cîțiva ani mai tîrziu, guvernul de tristă amintire Goga – Cuza suprima toate publicațiile democratice.** [n. red.]

[18] **Ministrul de justiție, pe care-l «gratulează» atît de acid Octavian Goga, era în acel moment Voicu Nițescu.**

de cercetare crudă asupra rosturilor Prea Fericirii Sale ****. N-am fost dintre aceia care am crezut în rolul de reformator al Bisericii ce se atribuise de către unii odinioară lui Miron Cristea. Am văzut în Biserică o instituție de mare înrîurire în modelarea sufletului unui popor. În Ardeal, pe vremea ungurilor, ne retranșam după zidurile ei și vedeam supremul criteriu de naționalitate în opera lui Șaguna. Din nenorocire clerul superior n-a fost la înălțimea situației acolo în ultimul sfert de veac. Prea laicizați, dezbrăcați de cele duhovnicești, acești episcopi n-au avut nimic din acel fluid miraculos care la catolici, de pildă, întreține necontenit fiorul mistic al credinței. Printre ei, Cristea apărea mai investit cu oarecare atribuții reprezentative, dar atîta tot. Îi lipsea mai întîi un crez religios bine determinat. Viața lui, prin toate manifestările ei, trăda la tot pasul nu numai absența completă a unei însetoșări după Dumnezeu, dar și o necontestată notă de frivolitate, profund dezagreabilă. Îi lipsea apoi o orientare culturală mai serioasă, care să-i dea posibilitatea ca prin atitudini intelectuale să poată umplea golurile morale. Singurile calități, de duzină, erau un fizic de oarecare distincție și netăgăduite aptitudini de retor provincial. L-am susținut odinioară, cînd a candidat la episcopia de Caransebeș. L-am îndoctrinat cînd cu vizita de la Belvedere la Viena, unde a fost invitat de către răposatul arhiduce Franz Ferdinand, care-și urzise planurile

---

**** *Paginile din jurnalul lui Octavian Goga care apar în acest număr se caracterizează prin aceeași originalitate și vigoare a stilului, printr-o mare artă portretistică și o profundă sinceritate a autorului, de unde și coloratura subiectivă, de natură politică și ideologică, a însemnărilor, pe care cititorul prevenit va ști să le recepteze și amendeze ca atare, să le confrunte cu opera literară și publicistică a scriitorului.*

Fiindcă din acest episod al jurnalului se detașează portretul patriarhului Miron Cristea, propun spre completarea imaginii oferite de Octavian Goga și însemnările secretarului său Eugen Demetriu (amintiri cuprinse într-un ms. inedit) :

«Octavian Goga, imediat — după ce i s-a comunicat că principele Carol a sosit cu avionul în Capitală și se află la Palatul Cotroceni, s-a gîndit să-l înștiințeze despre eveniment și pe Patriarhul Regent Miron [...]. Consecutiv acestei hotărîri luate Goga m-a trimes — pe la ora 23,30-24 la Patriarhie unde chiriarhul-regent își avea reședința, — să-l pun, din partea sa în curent cu cele petrecute. Am ajuns la Patriarhie în puterea nopții, am sunat, și printr-o ferestruică pătrată practicată în tabla de lemn a ușii centrale de la intrare, m-a întîmpinat figura — familiară mie — a lui moș Petre, un fel de bătrînel ce îndeplinea concomitent funcția de majordom, de valet și de confident al înaltului prelat. Se pare că acest moș Petre era un prieten din copilăria petrecută împreună cu Patriarhul la Toplița, în Ardeal. În tot cazul, era omul său de încredere. I-am spus lui moș Petre din partea cui veneam și l-am întrebat dacă aș putea să-i fac patriarhului o comunicare urgentă și personală, dacă binevoiește să mă primească la această oră neobișnuită, tîrzie și dacă nu s-a culcat. Interlocutorul meu a închis vizeta rugîndu-mă să aștept și — într-adevăr, după cîteva minute m-a poftit înăuntru, spunîndu-mi că înalt prea Sfîntul mă va primi. L-am găsit pe patriarhul Miron în pat — un pat somptuos cu badachin — cetind, n-aș putea spune ce. Decorativ, cum era, cu barba sa impunătoare și cu o calotă roșie pe cap, arăta senin și deloc indispus că a fost deranjat la o oră atît de înaintată.

— No, ce-i ? mă întreabă cu bonomie și cu un pronunțat accent ardelean pe care însă nu-l folosea totdeauna. Ce vrea Tavi cu mine ?

— Înalt Prea Sfinte — îi răspund — domnul Octavian Goga m-a trimes la Prea Fericirea Voastră să vă aduc la cunoștință c-a sosit cu avionul la București, în seara aceasta, principele Carol, venind de la Paris.

Patriarhul-regent rămîne pentru un moment perplex. De-o parte ședea, respectuos și tăcut, moș Petre. Apoi, cu aceeași bonomie de care am pomenit, nimbată de o naivitate rustică ce reprezenta în fond expresia psihologiei sale normale și pe care numai cînd și cînd și-o adăpostea la spatele aspectului său fizic frumos și solemn, Patriarhul Miron se adresează subit și ingenios vechiului și bătrînului său credincios din Toplița :

— Petre ! Ia adă Constituția de colo de pe masă !

Abia mi-am putut reprima zîmbetul ce amenința să-mi inunde fața la ideea năstrușnică, pitorească și sterilă, născută în mintea Patriarhului-regent al țării, că o situație cu bine precizat caracter inopinat și-ar putea găsi dezlegarea în paragrafele unei Constituții care — ea însăși — nu mai era valabilă în clipa în care principele Carol revenise în țară să înlocuiască Consiliul de Regență și să ocupe tronul României !

Bietul Patriarh-regent însă — aceasta am înțeles-o mai tîrziu, și o mărturisesc cu toată compasiunea și fără nici un pic de răutate — nu se putea împăca cu ideea vremelnicei înaltei demnități ce ocupa, și-și închipuia probabil, în naivitatea sa, că textul Constituției e un fel de panaceu universal, un fel de minune scrisă care poate găsi soluții pentru orice situație, cît de gravă și de incîlcită ar fi ea. În afară de asta, i-a comunicat de altfel personal lui Octaviat Goga, a doua zi — 7 iunie 1930 — că el crede că cea mai fericită formulă pentru noua situație creată ar fi ca principele Carol să intre... în Consiliul de Regență, în locul lui Constantin Sărăteanu, căruia să i se ceară demisia :

— Îți închipui, dragă Tavi, ce bine mi-ar sta mie, față bisericească, în fruntea Consiliului de Regență cu «os de Domn» în stînga, «os de Domn» în dreapta ! (adică între principele Carol și principele Nicolae) și ce bine ar fi și pentru țară !...

Iată dar, că și această ipoteză îi mîngîia imaginația...»

Cred că s-a remarcat convergența dintre portretul compus — din linii ferme și condensînd atîta spirit de observație — de Octavian Goga patriarhului Miron Cristea și imaginea oferită de secretarul său, Eugen Demetriu, cel care i-a însemnat poetului, la dictarea sa, și acest jurnal.

Ioan ȘERB

de federalizare a monarhiei. (Deși nu împărtășeam acest program în vremile de atunci, îl socoteam ca o etapă pentru dislocarea conglomeratului). În război a fost la diapazon cu toți semenii lui din Ardeal. Nici un accent de demnitate sau de sacrificiu, dimpotrivă submisiune revoltătoare și degradantă în fața dușmanului. Cînd, în primele zile de după încheierea păcii, a fost luat în brațe de Brătieni, cu gînd profan de combinații utilitariste, și parlamentul l-a ridicat la rangul de mitropolit primat, s-au legat mari nădejdi de acest călugăr chipos cu profil bizantin de după care străluceau neastîmpărați și pofticioși ochii ca două mărgele de sticlă colorată în albastru. Din prima zi n-am văzut în el pe inovatorul. Mărturisesc însă, a coborît mult mai prejos decît modestul mușuroi pe care i-l acordau prevederile mele : Biserica Vechiului Regat, care avea la conducerea ei instalată dacă nu tradiția unei culturalități de largi proporții, măcar acea patriarhală frică a lui Dumnezeu, a vechilor eclesiarhi pravoslavnici, Biserica aceasta, dornică de o personalitate covîrșitoare, a pierdut continuitatea cu spiritul religios de odinioară, fără a cîștiga în schimb beneficiul unei infuziuni de civilizație reformatoare. Sub încăperile modeste din dealul Mitropoliei, noul mitropolit primat n-a adus nimic din setea chinuitoare a unui zbucium sufletesc. N-a venit nici ca un spirit legiuitor, care într-o vreme foarte primitoare pentru o mișcare de nouă organizare ar fi creat un cadru nou pentru un așezămînt sclerotizat în interior și încremenit în forme rituale dezbrăcate de orice taină. În legea cultelor cuvîntului n-a adus nici o formulă salvatoare.

Preocuparea manifestată de la început cu o jignitoare stăruință a fost un cras materialism. Acel accent penibil pe care foamea milenară a Ardealului l-a răsădit aproape în toți fiii lui împinși pe arenă în prima perioadă de după Unire. Dacă mai adăugăm la aceste și un nepotism puțin alegător de care s-a călăuzit în alegerea oamenilor din jurul lui, atunci ne găsim în fața unui funcționar de duzină grăbit pe calea norocului ca atîția alții. Prăvălirea catastrofală în ochii lumii i-a început în ziua cînd destinul neîndurat al țării l-a ridicat la rangul de regent. A fost, poate, în viața mea, una din zilele cele mai zbuciumate cînd acest trist eveniment s-a consumat. Mi-aduc aminte de zvîrcolirea sufletească în care am fost aruncat atunci. Nu știam ce e mai zdrobitor pentru mine : tragedia sau ridicolul situației. Ce trebuie să fac oare : să rîd sau să plîng în clipa în care acest biet om se va muta în palatul regal, să fie acolo unul din supremii diriguitori ai țării și să împartă cu ceilalți doi aureola regalității. Am simțit din primul moment că, lăsat de capul lui, prăbușirea-i va fi inevitabilă, trăgînd după sine în neant și soarta țării și prestigiul Bisericii. M-am hotărît deci să iau asupra mea rolul ingrat de a-l sfătui, dorind ca-n marile probleme de stat să-și poată fixa o conduită conformă intereselor superioare și să-l ferească astfel de a fi văzut în lumina lui reală, spulberînd o iluzie spre nenorocul tuturor. M-am năzuit de la început să mă dezbrac de cel mai elementar egoism și am dat același sfat și lui I. Lupaș, vechi prieten al lui, care de 2 decenii îi confecționa cuvîntările și articolele pe care le debita în fața publicității. Ciudat lucru însă, acest alintat al norocului improvizat nu numai că a fost lipsit de înțelepciunea unei reale autoprețuiri, dar, sub presiunea saltului vertiginos, «sărmanul popă» a pierdut cu totul busola oricărui echilibru de gîndire. Noua slujbă i-a dat aere de grandoare și-o suficiență țărănească. O senzație de beatitudine brutală a început să strige din toate atitudinile lui. O conversație cu dînsul în astfel de împrejurări echivala pentru mine cu o zguduire de nervi insuportabilă. Toate bunele mele intenții, întreg bagajul de sfaturi și sugestii pe care i-l serveam, cădeau neputincioase în fața acestei meschine conformații cerebrale de țîrcovnic boierit, care mă bătea pe umăr : — *«Noi doi sîntem oameni superiori ! X nu înțelege că eu nu pot să fiu un călugăr bleg cu ochii la icoane, ca atîția alții, că slujba de regent îmi impune să fiu mondial»* (Săracul ! voia să zică *monden !)*[19]. Fiecare întîlnire mă convingea tot mai mult că nu e nimic de făcut cu acest Mazarin rural și că nici măcar aparențele nu vor putea să fie salvate. Două vorbe dacă schimba cu orice străin, chipul veritabil ieșea la iveală de după sutana de mătase. Nenorocirea era că la tot pasul dorința lui de bonomie se confunda cu trivialitatea, nelipsind pe aici și pe colo nici ireproductivele excese de limbaj. În același timp cronica scandaloasă îi punea în socoteală o întreagă serie de aventuri galante, cari pe urma atîtor asceți ce s-au perindat la Mitropolia Ungro-Vlahiei cădeau tulburătoare în conștiința publică.

[19] Greu de crezut. Miron Cristea trecea drept unul din prelații foarte culți ai bisericii române.

Un simţ de orientare în marile probleme de stat îi lipsea cu desăvîrşire. Din momentul intrării în regenţă a încetat să-şi mai exercite funcţiunile de patriarh, fără să ia asupră-şi în acelaşi timp îndrumarea trebilor statului. Biserica a pierdut astfel pe conducătorul ei, iar în schimb statul n-a cîştigat nimic. O clară vedere a situaţiei politice n-a avut niciodată. Nu se călăuzea decît de un oportunism ieftin, care l-a condamnat din primul moment la rolul degradant de a fi necontenit exploatat de către Maniu, care pe lîngă întărirea lui l-a împins şi la acte nesăbuite împotriva Bisericii ortodoxe, cum a fost chestiunea călîndarului şi desfiinţarea ministerului de culte. O ruşinoasă duplicitate l-a povăţuit pe moment în raporturile cu mine şi cu vechii lui prieteni de la Sibiu. Convorbirile noastre îmi vor rămîne în minte ca monumente de ridicol menite să ilustreze dureroasa eclipsă a autorităţii noastre de stat de pe vremea regenţei. De cîte ori mă duceam să-l văd, cu multă amărăciune în suflet, ca să-i arăt procesul de decompoziţie a vieţii de stat sub cîrmuirea lui Maniu, care sărăcea şi anarhiza ţara, la toate loviturile pe care i le arătam, el ridica braţele în sus şi-mi răspundea cu acelaşi refren şi cinic şi perfid : — *«Dar să-ţi spun eu !»* Îmi povestea repede o lovitură şi mai gravă dată intereselor de stat pentru ca să termine cu aceeaşi clamoare fără consecinţe : — *«Hoţii şi tîlharii !»* Îl priveam în albul ochilor şi-l fulgeram adesea cu scîrba mea liniştită : — *«Bine, dar atunci ? Tu ce rost ai în calitatea ta de regent ?»* El îmi răspundea senin, aproape rîzînd : *«Dar eu nu sînt decît 33 de procente !»* Cu această formulă de nepăsare puţin deghizată, Sanctitatea sa a înghiţit tot. Ce e mai rău, a iscălit tot. Ce e şi mai rău, că de atîtea ori a făgăduit o rezistenţă şi nu s-a ţinut niciodată de cuvînt. Mi-aduc aminte, între altele, de protestările lui în chestiunea legii administrative. L-am văzut atunci în mai multe rînduri. I-am arătat primejdia concepţiei lui Maniu, menită să sfarme unitatea ţării. Argumentele mele l-au convins pe toată linia. Ofta cu noi din baierile inimii şi vocifera zgomotos : — *«Mai bine-mi tai mîna decît s-o iscălesc»*. Rezultatul se ştie. Toată vremea, pe de-a întregul, aceeaşi purtare. Consecvent cu această abdicare de la prerogativele înaltei funcţiuni, regentul primea drept contravaloare însemnate beneficii de patriarh. Întrebîndu-l deunăzi cît a costat palatul pe care l-a zidit din banii încasaţi pe vremea regenţei, mi-a răspuns neted : 25 milioane. Ce vor mai fi fost în acest timp, bănet de procopseală a Sfîntului Duh, cum s-ar zice, nu-mi prea pot da seama. Ştiu însă o exclamaţie piramidală a Înalt Preasfinţiei sale, care e prea caracteristică în simplitatea ei de epopee, pentru a nu o reţine aici drept mărturie pe seama viitorimei. Nemerisem într-o zi la dînsul tocmai după ce îl părăsise vechii prieteni din Ardeal, episcopul Ivan şi fostul ministru Lupaş. M-a primit cu o răbufneală de demnitate ultragiată : — *«Dragă, ăştia tot proşti au rămas. Închipuieşte-ţi ce mi-au cerut. Unul ca să dau bani pentru catedrala de la Cluj, celălalt ca să fac o danie „Astrei" de la Sibiu. Eu le-am răspuns : — „Voi sînteţi doi provinciali care habar n-aveţi pe ce lume trăiţi. Eu nu pot arunca banii pe fereastră, trebuie să trimit depunere la o bancă din Elveţia, să am puşi la o parte". Ce ştiu eu ce se întîmplă mîine ?»* L-am privit din creştet pînă jos la poalele anteriului şi, v-asigur, Preanorocirea sa n-avea nimic din turmentările mistice ale lui Francisc de Assisi [20]. Cînd se va scrie odată istoria analitică a acestei perioade şi se vor da la o parte toate minciunile cuvioase pentru a se putea descifra cauzele dărăpănării actuale, atunci se va zugrăvi cu severitatea cuvenită în galeria oamenilor de răspundere şi profilul Patriarhului. Întrucît mă priveşte, convingîndu-mă repede de starea tragică în care a ajuns ţara, am înţeles că regenţa trebuie înlăturată şi mi-am luat partea din necesara operă de dărîmare.

Sînt încă vii în memoria mea desele vizite nocturne de la Patriarhie, cînd prin informaţii pipăite la faţa locului îmi drămuiam planul schimbărilor apropiate. I-am reţinut figura speriată din noaptea premergătoare sosirii lui Carol, cînd i-am spus potolit, cu multă convingere : — *«Să ştii că vine»*. Reintegrarea lui în Biserică s-a făcut fără nici o protestare. Deodată cu proclamarea noului rege, el a redevenit umilul supus care nu păstra decît pretenţia de a i se servi pensie 150.000 lei pe lună, declarîndu-se perfect satisfăcut. De atunci şi pînă azi, cînd îl văd n-are multe de discutat. Instalat în palatul organizat cu o completă lipsă de gust, cu mobilier modern de la o casă evreiască din Arad, el e complet lipsit de criticism în faţa stărilor schimbate. Şi în vizita de azi, ca şi de alte ori, n-am

[20] Francesco d'Assisi (1182—1226) renunţase la toate bunurile sale pămînteşti în favoarea săracilor şi neajutoraţilor. Aici, în acest sens.

făcut decît să-i cer cîteva numiri de preoți, dînd astfel ascultare solicitărilor oprite la pragul meu. Sînt convins, pentru viitor, Miron Cristea nu ne rezervă nici o specială surpriză. N-aș îndrăzni însă să-i asigur o stabilitate pe scaunul de patriarh, pentru zilele de mai tîrziu, cînd lumea va vedea mai limpede în jurul lui. Ideea cu banca din Elveția te pomenești că n-a fost lipsită de oarecare intuiție a realităților.

1 aprilie 1931

Ziua nașterii mele. Revizuiri de conștiință. Bilanț sufletesc, criză intelectuală, întrebări cu răspunsuri crude. Constatare: Viața unui om nu trebuie judecată după avînturile cu care a pornit la drum, ci după obstacolele pe care societatea le-a pus de-a curmezișul gîndurilor lui. Dacă povestea n-ar fi destul de tristă aici ar fi multe de spus. Să însemnăm pentru moment, cu resemnarea cuvenită, vechiul dicton latin: «Margaritas ante porcos»[21].

2 aprilie 1931

S-a închis Parlamentul după ce în ultimele zile a vărsat legi cu nemiluita. A votat și legea agrară și n-a votat legea presei, cu totul contrar asigurărilor ce mi-a dat regele. Un detaliu amuzant: S-a înscenat o revoltă mută împotriva lui Manoilescu. Omul a afișat prea mult protecția regelui pentru ca să nu se stîrnească gelozii și resentimente. Și-a dat demisia. Să vedem. Surpriza este elementul nostru de căpetenie în politica de azi. Averescu a sosit la Severin. Din cuvintele ce a spus la gară, aleg că vine cu protestare împotriva regelui. I-am trimis scrisoare, tablou al situației.

3 aprilie 1931

Mă preocupă tot mai mult atitudinea generalului. Papacostea spune: *«Și-a făcut discursul la Acqui. Va spune tot ce știe și va face apel la țară»*. I-am răspuns: *«Înainte de venirea lui Carol pulsul evenimentelor a fost febril și al nostru prea domol. Astăzi mi-e teamă să nu fie invers»*. Nu am bune profeții pentru pripeala lui Averescu. Nu cred decît în acțiunea oamenilor cari rămîn în cadrul temperamentului lor.

Vizita lui Ar. Blank. Nu mai pricepe nimic. Are o vorbă sugestivă: *«Nu știu cît va mai merge așa. Să stai în Piața Teatrului, în văzut tutulor, pe frigul ăsta și să-ți scoți paltonul, lumea dă din cap și trece înainte. Dacă scoți și haina, stă nedumerită locului și se uită la tine. Dacă vrei să scoți și vesta atunci începe să strige: „La balamuc!" Așa e și cu guvernul. Au plecat pe rînd, azi unul, mîine altul, toți grangurii. Am rămas cu oamenii de-a doua mînă. A dat demisie și Manoilescu, nu mai înțeleg nimic»*.

4 aprilie 1931

Dis-de-dimineață d-na Pruncu m-a scos din baie: — *«M-a trimis Maruca să-ți spun că ai avut dreptate. Regele e un slăbănog. Poate era mai bine să nu vie în țară. Cu Nae a mai slăbit-o»*.

La dejun, Lupu. Ideea lui: să facem guvern laolaltă, noi doi cu Gh. Brătianu. *«Aceasta e indicația regelui»* — spune el.

Audiențe la Palat. Manoilescu menține demisia. Mironescu iese bosumflat. Întîlnirea mea cu Manoilescu în casa lui Pleșoianu. Ora 5. Se prezintă vesel și degajat ca un violonist după un concert reușit: — *«Tot mi-a mai rămas încă atîta averescanism ca să vă fac o bucurie. Guvernul a demisionat»*. Îmi spune că regele i-a vorbit azi de mine și-mi va cere cu stăruință concursul. Îi dau formula mea: guvern Averescu cu Gh. Brătianu. El primește toate soluțiile cu condiția ca să fie în ciorbă. Am impresia că de la întîlnirea noastră a plecat la Duca.

Agitație în oraș. Ediții speciale. Comunicatul guvernului cu demisia. Invoacă necesitatea de a se strînge laolaltă toate forțele politice. S-a chemat Titulescu în țară. De acum să vedem cum vor vorbi evenimentele. Am o senzație de ușurare, respiră țara. Mîine sosește Averescu.

(Continuare în numărul viitor)

[21] Citat din Matei, 7, *«Nolite mittere margaritas ante porcos»* (Să nu arunci mărgăritare înaintea porcilor). Formulă lapidară cu înțelesul că e inutil să oferi lucruri de preț unor oameni care nu știu să le aprecieze. La Octavian Goga vrea să pară o concluzie a celor 50 de ani împliniți. Puțin modestă, desigur, dar Cezarul își lua singur ce credea că merită.

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

FROM THE CONTENTS :

Culture and Creation : *M. Sadoveanu and «The Great Books»* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) ; Fundamental Landmarks : *Al. Macedonski's Prose* (Mihai Zamfir), *N. Iorga and the Traveller's Visions* (Florin Faifer) ; Poetics : *Vers l'interhistoricité* (Claudio Guillén) ; Restitutions : *Mircea Eliade — «Oameni şi pietre» (Men and Stones)* ; Parallel Mirrors : *Memories of Byzantium in South-East European Literatures* (Mircea Muthu), *Between Dostoyevski and Gib I. Mihăescu* (Al. Andriescu) ; Literary Confessions : *Constantin Noica* and *Emil Cioran* ; Pespectives : *Le cas d'Isidore Isou et du Lettrisme* (Pietro Ferrua), *Al. Rosetti — Scholarship and Poetry* (Romul Munteanu), *A contribution to the interpretation of Caragiale's Work* (Adrian Marino), *Slavici and Rebreanu* (Nadia Osipova) ; *Why Do I Write ? What Do I Believe in ?* (Ştefan Aug. Doinaş, Fănuş Neagu, Andrei Pleşu) ; Hypothesis : *And still Nicolae Milescu...* (Liviu Onu). In this issue Marin Sorescu comments on *C. A. Rosetti's* poetry. Our serial publication of Octavian Goga's *Political Diary (1931)* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Culture et création : *M. Sadoveanu et «les grands livres»* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) ; Repères fondamentaux : *La prose d'Al. Macedonski* (Mihai Zamfir), *N. Iorga et les visions du voyageur* (Florin Faifer) ; Poétique : *Vers l'interhistoricité* (Claudio Guillén) ; Restitutions : *Mircea Eliade — «Oameni şi pietre» (Hommes et Pierres)* ; «Reflets» : *Le souvenir du Byzance dans les littératures sud-est européennes* (Mircea Muthu), *Entre Dostoïevsky et Gib I. Mihăescu* (Al. Andriescu) ; Confessions littéraires : *Constantin Noica* et *Emil Cioran* ; Perspectives : *Le cas d'Isidore Isou et du Lettrisme* (Pietro Ferrua), *Al. Rosetti — érudition et poésie* (Romul Munteanu), *Une contribution à l'explication de l'oeuvre de Caragiale* (Adrian Marino), *Slavici et Rebreanu* (Nadia Osipova) ; *Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Ştefan Aug. Doinaş, Fănuş Neagu, Andrei Pleşu) ; Hypothèses : *Et pourtant Nicolae Milescu...* (Liviu Onu). Dans ce numéro, *La poésie de C. A. Rosetti,* choix et commentaires par Marin Sorescu. On continue la publication en feuilleton du *Journal politique (1931)* d'Octavian Goga.

AUS DEM INHALT :

Kultur und Dichtung : *M. Sadoveanu und «die grossen Bücher»* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) ; Wesentliche Anhaltspunkte : *Das Prosawerk von Al. Macedonski* (Mihai Zamfir), *N. Iorga und die Visionen des Reisenden* (Florin Faifer) ; Poetica : *Vers l'interhistoricité* (Claudio Guillén) ; Restitutiones : *Mircea Eliade — «Oameni şi pietre» (Menschen und Steine)* ; Widerspiegelungen : *Die Erinnerung an Byzanz in den süd-östlichen Literaturen Europas* (Mircea Muthu), *Zwischen Dostoievski und Gib I. Mihăescu* (Al. Andriescu) ; Literarische Bekenntnisse : *Constantin Noica* und *Emil Cioran* ; Perspektiven : *Le cas d'Isidore Isou et du Lettrisme* (Pietro Ferua), *Al. Rosetti — Gelehrsamkeit und Dichtung* (Romul Munteanu), *Ein Beitrag zur Auslegung des dichterischen Werkes von Caragiale* (Adrian Marino), *Slavici und Rebreanu* (Nadia Osipova) ; *Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Ştefan Aug. Doinaş, Fănuş Neagu, Andrei Pleşu) ; Hypothesen : *Und doch Nicolae Milescu...* (Liviu Onu). Marin Sorescu kommentiert in diesem Heft die Dichtung von *C. A. Rosetti.* Im Feuilleton : *Das politische Tagebuch (1931)* von Octavian Goga.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ:

Культура и творчество: *М. Садовяну и «великие книги»* (Зое Думитреску-Бушулевга); Опорные пункты: *Проза Ал. Мачедонского* (Михай Замфир), *Н. Йорга и видения путешественника* (Флорин Файфер); Поетика: *Vers l'interhistoricité* (Клаудио Гильен); Восстановленные ценности: *Мирча Элиаде — «Oameni şi pietre» (Люди и камни);* Параллельные зеркала: *Память Византии в литературах юго-восточной Европы* (Мирча Муту), *Меджду Достоевским и Джиб И. Михэеску* (Ал. Андриеску); Литературная исповедь: *Константин Нойка* и *Эмиль Чоран;* Горизонты: *Le cas d'Isidore Isou et du Lettrisme* (Пьетро Ферруа), *Ал. Росетти — эрудиция и поэзия* (Ромул Мунтяну), *К интерпретации творчества Караджале* (Адриан Марино), *Славич и Ребряну* (Надя Осипова); *Почему пишу? Во что верю?* (Шт. Авг. Дойнаш, Фэнуш Нягу, Андрей Плешу); Гипотезы: *И все же — Николае Милеску...* (Ливиу Ону). В этом номере Марии Сореску публикует и комментирует стихотворения *К. А. Росетти.* Продолжается публикация *Политического журнала* Октавиана Гоги (1931).

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 34, fascicula IV, pp. 505—672

Lei 30

ANUL XXXIII, OCT.—DEC.

4
1985

NU UITAŢI!

ABONAMENTUL PE 1986 VĂ ASIGURĂ
PRIMIREA LA TIMP A ACESTEI PUBLICAŢII

În numărul viitor:

- *M. KOGĂLNICEANU și «provocările» istoriei*
- *Confesiuni literare :* Emil GIURGIUCA
- George USCĂTESCU — *Limbaj poetic și muzical la Frederico García Lorca*
- ION CREANGĂ — *două scrisori inedite*
- *Perspective :* JEAN-PAUL SARTRE, MARIN PREDA, PAUL ZUMTHOR
- *Între biografie și creație :* M. BLECHER
- PAUL ZARIFOPOL — *un virtual director al «Vieții Românești»*

Administrația
I. S. I. A. P.
Piața Scînteii, 1
București

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ